



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악학 박사 학위논문

차를리노 『화성 체계』에 관한 연구

·가사 붙이기 규칙과 적용을 중심으로·

2015 년 8 월

서울대학교 대학원

음악학과 성악전공

박 정 아

차를리노 『화성 체계』에 관한 연구

·가사 붙이기 규칙과 적용을 중심으로·

지도교수 서 혜 연

이 논문을 음악학 박사 학위논문으로 제출함

2015 년 8 월

서울대학교 대학원

음악학과 성악전공

박 정 아

박정아의 박사 학위논문을 인준함

2015 년 8 월

위 원 장 민 은 기 (인)

부위원장 박 미 혜 (인)

위 원 서 혜 연 (인)

위 원 전 승 현 (인)

위 원 양 지 영 (인)

국문초록

르네상스 시대에 일어난 인본주의 운동의 영향으로 그 시대의 작곡가들은 순수한 음악적인 요소 외에 텍스트(가사)를 중시하기 시작하였고, 이러한 가사의 내용을 리듬, 선율 등을 통하여 표현하려고 노력하였다.

16세기 이탈리아의 작곡가이면서 이론가인 조세포 차를리노(Gioseffo Zarlino, 1517-1590)는 이렇게 가사를 음악적으로 표현하려는 시도를 종합하여, 그의 저서 『화성 체계(Le Istitutioni Harmoniche)』 4장에서 음악에 가사를 붙일 때 지켜야 할 사항들을 열 가지 규칙으로 정리하였다. 이 규칙들은 그 당시와 후대에 이르기까지 폭넓게 영향을 끼쳤다.

그러나 이 열 가지 규칙은 각각의 해석에 음악가마다 이견이 있을 수 있으며 서로 연관관계와 충돌하는 부분이 공존하고, 각 규칙이 예외의 경우도 있으므로 단순히 규칙을 글로 이해하는 것만으로는 부족하다. 또한 국내에서는 이 규칙들에 관한 연구가 이루어지지 않아 국내 음악가들이 원문을 통해 규칙을 이해하고 적용하기에 어려움이 있다.

따라서 본 논문은 차를리노의 열 가지 규칙에 대한 연구를 통해, 국문으로 된 해석과 함께 각 규칙에 관한 자세한 해설과 분석을 제공하는 것을 목표로 한다. 나아가서 규칙 생성의 배경과 시대적 상황에 대해 논의하고 각 규칙들과의 관계 및 예외의 경우에 대해 자세히 설명한다. 또한 열 가지 규칙 이외에 암묵적으로 지켜진 것으로 유추되는 두 개의 규칙을 추가로 제안함으로써 규칙의 완성도를 높이하고자 하였다. 쉬운 이해를 위해 모든 규칙의 분석에는 실제 마드리갈에 적용된 예를 현대식 악보와 함께 제공하였다. 마지막으로 이 규칙이 다른 음악가들에게 영향을 준 사례를 분석하여 정리하였다.

이 논문은 차를리노의 가사 붙이기 규칙의 현대적 분석을 통해, 르네상스 시대의 가사와 음악 간의 관계 발전에 대한 연구의 기반을 마련하고, 현대 음악가들이 가사 붙이기에 관한 체계적인 이해를 할 수 있도록 도운 것에 그 의의가 있다고 하겠다.

주요어 : 죠세포 차를리노, 화성 체계, 가사 붙이기 규칙
학 번 : 2011-30520

목 차

제 1 장 서론	1
제 1 절 연구목표	1
제 2 절 차를리노(Gioseffo Zarlino)와 시대적 배경	3
제 3 절 연구의 의의	5
제 2 장 본론	7
제 1 절 이탈리아 시의 운문법(Versification)	7
제 2 절 가사 붙이기 열 가지 규칙	11
1. 규칙 1	14
2. 규칙 2	27
3. 규칙 3	32
4. 규칙 4	35
5. 규칙 5	40
6. 규칙 6	45
7. 규칙 7	49
8. 규칙 8	52
9. 규칙 9	56
10. 규칙 10	59
11. 부가적인 규칙	62
12. 표면적인 예외들	71
제 3 절 차를리노의 가사 붙이기 규칙의 적용	74
1. 조스캥 데 프레(Josquin des Prez)	74
2. 아드리안 빌라르트(Adrian Willaert)	78
3. 치프리아노 데 로레(Cipriano de Rore)	90
4. 루카 마렌찌오(Luca Marenzio)	95
5. 클라우디오 몬테베르디(Claudio Monteverdi)	101
제 3 장 결론	117

참 고 문 헌	120
Abstract	126

그 림 목 차

[그림 1] 『화성 체계(Le Istitutioni Harmoniche)』 원문 표지	12
[그림 2] 『화성 체계』에 수록된 규칙 1에 대한 원문	14
[그림 3] 멘수라 기보법(Mersural Notation)	18
[그림 4] 차를리노의 악보 원본	19
[그림 5] 『화성 체계』에 수록된 규칙 2에 대한 원문	27
[그림 6] 리가투레의 예	28
[그림 7] c.o.p.의 예	29
[그림 8] 『화성 체계』에 수록된 규칙 3에 대한 원문	32
[그림 9] 『화성 체계』에 수록된 규칙 4에 대한 원문	35
[그림 10] 『화성 체계』에 수록된 규칙 5에 대한 원문	40
[그림 11] 『화성 체계』에 수록된 규칙 6에 대한 원문	45
[그림 12] 『화성 체계』에 수록된 규칙 7에 대한 원문	49
[그림 13] 『화성 체계』에 수록된 규칙 8에 대한 원문	52
[그림 14] 『화성 체계』에 수록된 규칙 9에 대한 원문	56
[그림 15] 『화성 체계』에 수록된 규칙 10에 대한 원문	59

악 보 목 차

[악보 1] 오케겜(J. de Ockeghem)의 키리에(kyrie)에서 나타난 멜리스마 양식	16
[악보 2] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” prima parte 중 일부	20
[악보 3] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” prima parte 중 일부	20
[악보 4] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” prima parte 중 일부	21
[악보 5] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” prima parte 중 일부	25
[악보 6] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” prima parte 중 일부	26
[악보 7] 차를리노의 마드리갈 “I’ vo piangendo” seconda parte “Sì che, s’io viss’in guerra”의 현대 악보에 나타난 c.o.p.	30
[악보 8] 차를리노의 마드리갈 “I’ vo piangendo” seconda parte “Sì che, s’io viss’in guerra”의 현대 악보에 나타난 c.o.p.	30
[악보 9] 차를리노의 마드리갈 “Mentre del mio buon caro” prima parte의	

현대 악보에 나타난 c.o.p.	31
[악보 10] 차를리노의 마드리갈 “Mentre del mio buon caro” prima parte의 현대 악보에 나타난 c.o.p.	31
[악보 11] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” prima parte 중 일부	33
[악보 12] 차를리노의 마드리갈 “Amor mentre dormia” prima parte 중 일부	33
[악보 13] 차를리노의 마드리갈 “Donna che quasi cigno” prima parte 중 세 미미니마에 음절이 온 경우	36
[악보 14] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” prima parte 중 일부	37
[악보 15] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” seconda parte “Ind’a poco I piè miei” 중 일부	38
[악보 16] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” seconda parte “Ind’a poco I piè miei” 중 일부	38
[악보 17] 차를리노의 마드리갈 “Amor mentre dormia” prima parte 중 일부	39
[악보 18] 차를리노의 마드리갈 “Amor mentre dormia” prima parte 중 일부	41
[악보 19] 차를리노의 마드리갈 “Amor mentre dormia” prima parte 중 일부	42
[악보 20] 차를리노의 마드리갈 “Amor mentre dormia” seconda parte “Cosi passando” 중 일부	43
[악보 21] 차를리노 마드리갈 “Amor mentre dormia” prima parte 중 일부	43
[악보 22] 차를리노의 마드리갈 “Amor mentre dormia” seconda parte “Cosi passando” 중 일부	46
[악보 23] 차를리노의 마드리갈 “Spent’era gia l’ardor” prima parte 중 일부	47
[악보 24] 차를리노의 마드리갈 “Spent’era gia l’ardor” prima partez중 일부	47
[악보 25] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” seconda parte “Ind’a poco I piè miei” 중 일부	50
[악보 26] 차를리노의 마드리갈 “Amor mentre dormia” prima parte 중 일부	51
[악보 27] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” prima parte 중 가사 반복 부 분	54
[악보 28] 차를리노의 마드리갈 “Amor mentre dormia” prima parte 중 일부	

.....	55
[악보 29] 차를리노의 마드리갈 “Donna che quasi cigno” prima parte 중 일 부	58
[악보 30] 차를리노의 마드리갈 “Donna che quasi cigno” seconda parte “Et benchè voi”의 끝 부분	61
[악보 31] 차를리노의 마드리갈 “Cantin con dolc’e grazios’accenti” prima parte 중 일부	62
[악보 32] 차를리노의 마드리갈 “Donna che quasi cigno” seconda parte “Et benchè voi” 중 일부	63
[악보 33] 차를리노의 마드리갈 “Spent’era gia l’ardor” seconda parte “Hor non so” 중 끝 부분	64
[악보 34] 차를리노의 마드리갈 “I’ vo piangendo” seconda parte “Sì che, s’io viss’in guerra” 중 일부	65
[악보 35] 차를리노의 마드리갈 “Cantin con dolc’e grazios’accenti” prima parte 중 일부	65
[악보 36] 차를리노의 마드리갈 “Cantin con dolc’e grazios’accenti” prima parte 중 일부	66
[악보 37] 차를리노의 마드리갈 “È forse il mio ben” prima parte 중 일부 ·	67
[악보 38] 차를리노의 마드리갈 “I’ vo piangendo” prima parte 중 일부	68
[악보 39] 차를리노의 마드리갈 “È questo il legno” seconda parte “Qui pos’el Signor mio” 끝 부분	70
[악보 40] 차를리노의 마드리갈 “Spent’era gia l’ardor” seconda parte “Hor non so” 중 일부	71
[악보 41] 차를리노의 마드리갈 “Cantin con dolc’e grazios’accenti” seconda parte “Cantin del Minzio” 중 일부	72
[악보 42] 차를리노의 마드리갈 “Donna che quasi cigno” seconda parte “Et benchè voi” 중 일부	73
[악보 43] 조스캥 데 프레(J. des Prez)의 마드리갈 “Ave Maria”의 첫 부분 ·	75
[악보 44] 조스캥 데 프레(J. des Prez)의 마드리갈 “Ave Maria” 중 ‘Gratia plena’ 부분	76
[악보 45] 조스캥 데 프레(J. des Prez)의 마드리갈 “Ave Maria” 중 ‘Dominus tecum’ 부분	76
[악보 46] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈 “Mentre che’l cor dagli amorosi vermi” prima parte의 끝 부분	78

[악보 47] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈 “Mentre che’l cor dagli amorosi vermi” seconda parte “Quel foco è morto”의 끝 부분	80
[악보 48] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈 “Mentre che’l cor dagli amorosi vermi” seconda parte “Quel foco è morto”에 등장하는 리가투레	81
[악보 49] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈 “Mentre che’l cor dagli amorosi vermi” seconda parte “Quel foco è morto” 중 일부	82
[악보 50] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈 “Mentre che’l cor dagli amorosi vermi” prima parte 중 일부	83
[악보 51] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈 “Mentre che’l cor dagli amorosi vermi” prima parte 중 일부	84
[악보 52] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈 “Mentre che’l cor dagli amorosi vermi” seconda parte “Quel foco è morto” 중 일부	85
[악보 53] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈 “Mentre che’l cor dagli amorosi vermi” prima parte 중 예외	85
[악보 54] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈 “Mentre che’l cor dagli amorosi vermi” prima parte 중 첫 부분	86
[악보 55] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈 “Mentre che’l cor dagli amorosi vermi” prima parte 중 일부	87
[악보 56] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈 “Mentre che’l cor dagli amorosi vermi” seconda parte “Quel foco è morto”의 첫 부분	88
[악보 57] 로레(C. de Rore)의 마드리갈 “Da le belle contrade d’oriente”의 첫 번째 행 강세 부분	91
[악보 58] 로레(C. de Rore)의 마드리갈 “Da le belle contrade d’oriente”의 두 번째 행	92
[악보 59] 로레(C. de Rore)의 마드리갈 “Da le belle contrade d’oriente”의 옥타브 끝 부분	93
[악보 60] 로레(C. de Rore)의 마드리갈 “Da le belle contrade d’oriente”의 끝 부분	94
[악보 61] 마렌찌오(L. Marenzio)의 마드리갈 “Solo e pensoso”의 첫 번째 행 cantus 성부 부분	95
[악보 62] 마렌찌오(L. Marenzio)의 마드리갈 “Solo e pensoso”의 첫 번째 행 강세 부분	96
[악보 63] 마렌찌오(L. Marenzio)의 마드리갈 “Solo e pensoso”의 다섯 번째 행 강세 부분	97

[악보 64] 마렌찌오(L. Marenzio)의 마드리갈 “Solo e pensoso”의 옥타브 끝 부분	98
[악보 65] 마렌찌오(L. Marenzio)의 마드리갈 “Solo e pensoso”의 끝 부분 ..	99
[악보 66] 마렌찌오(L. Marenzio)의 마드리갈 “Solo e pensoso”의 예외 부분	99
[악보 67] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈 “Ch’io ami la mia vita”의 첫 부분	102
[악보 68] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈 “Ch’io ami la mia vita”의 두 번째 행 부분	103
[악보 69] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈 “Ch’io ami la mia vita”의 끝 부분	104
[악보 70] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈 “Cruda Amarilli”의 첫 부분, 첫 번째 행의 강세 부분과 두 번째 행의 반복 부분	106
[악보 71] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈 “Cruda Amarilli”의 두 번째 행의 강세 부분	107
[악보 72] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈 “Cruda Amarilli”의 끝 부분	108
[악보 73] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈 “Cruda Amarilli”의 예외 부분	109
[악보 74] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈 “A che tirmi il ben mio” 두 번째 행 강세 부분	110
[악보 75] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈 “A che tirmi il ben mio”에서 세미미니마에 음절이 부여된 부분	111
[악보 76] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈 “A che tirmi il ben mio” 끝 부분	112
[악보 77] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈 “Amor per tua mercé”의 첫 번째 행 강세 부분	113
[악보 78] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈 “Amor per tua mercé”의 가사 반복 부분	113
[악보 79] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈 “Amor per tua mercé”의 리가투레 부분	114
[악보 80] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈 “Amor per tua mercé”의 끝 부분	115
[악보 81] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈 “Amor per tua mercé”의 세 번째 행 부분	116

제 1 장 서론

제 1 절 연구목표

본 논문은 16세기 이탈리아의 작곡가 조세포 차를리노(Gioseffo Zarlino, 1517-1590)의 저서 『화성 체계(Le Istitutioni Harmoniche)』에서 제시된 텍스트(가사) 붙이기 열 가지 규칙에 관한 연구이다.

이 연구를 통해 차를리노가 인문주의 사상 아래 만들었던 가사 붙이기 규칙을 이해하고 분석함으로써 그 의의와 영향을 재조명하는 것이 첫 번째 목표이다. 또한 그가 쓴 규칙들은 예외가 많고, 어떠한 상황에서 이러한 규칙들이 적용되는지 명확하게 서술하고 있지 않기 때문에, 상세한 설명과 악보를 통한 정확한 분석이 필요하다. 이 논문에서는, 차를리노의 실제 마드리갈을 대상으로 어떤 경우에 이러한 규칙들이 직접적으로 적용되었는지 살펴보고, 그가 이 가사 붙이기 규칙을 통해 나타내려 했던 의도를 분석해 보기로 한다.

또한 차를리노 규칙의 적용에 대해 살펴봄으로써 차를리노의 가사 붙이기 열 가지 규칙이 가지는 성격을 규명하고자 한다. 이를 위해 차를리노에게 직접적인 영향을 준 아드리안 빌라르트(Adrian Willaert, 1490-1561)를 비롯해서 차를리노 이전의 작곡가와 이후의 작곡가 특히, 차를리노와 작법의 성격이 다르다고 평가되는 인물들의 작품에 대해 분석하였다.

차를리노의 저서 『화성 체계』는 이탈리아 원문으로 쓰였으나 예일대학교 출판부에 의해 제 4장이 1983년 *On the Modes* 라는 제목으로 영역되어 출판되었다. 본 논문은 영역본을 기본으로 삼고 이탈리아어 원문을 참고하여 『화성 체계』 제 4장에서 제시된 가사 붙이기 규칙들에 대해 논

의한다. 먼저 차를리노의 규칙에 의해 만들어진 악보를 분석하며 번역하였고, 이를 통해 예외적인 상황에 대한 설명을 추가하고, 각 규칙이 서로 얹혀서 충돌하는 부분에 대해 자세한 예를 들고 설명을 덧붙였다. 또한 이 논문은 기존의 차를리노를 연구한 외국의 논문들이 고악보(古樂譜)를 통해 분석한 것과는 다르게, 차를리노 곡의 현대 악보를 예를 들어 분석함으로써 현대의 음악가들이 더욱 쉽게 이해할 수 있도록 하였다.

제 2 절 차를리노와 시대적 배경

차를리노는 르네상스를 대표하는 이탈리아 이론가이면서 작곡가로서, 1517년 베네치아에 인접한 항구도시 키욧자(Chioggia)에서 태어났으며 평생 베네치아와 그 지역 근처에서 활동했다. 유년기에는 성 프란체스코 수도원에서 교육을 받았고, 1536년에는 키욧자 대성당의 성가대원, 그리고 1539년에는 사제를 돕는 부제이면서 오르가니스트로 활동하였다. 1541년 부사제의 지시에 따라 베네치아의 산마르코 대성당에서 아드리안 빌라르토로부터 음악을 배우고 1565년에 그곳의 음악감독이 되었다. 그의 제자들로 클라우디오 메룰로(Claudio Merulo, 1533-1604), 조반니 크로체(Giovanni Croce, 1557-1609), 지로라모 디루타(Girolamo Diruta, 1554-1610), 빈첸초 갈릴레이(Vincenzo Galilei, 1520-1591), 그리고 조반니 아르투지(Giovanni M. Artusi, 1540-1613)가 있다.¹⁾

차를리노가 활동하던 16세기는 음악사에서 ‘르네상스’ 시대로 불리던 시대였으며 서양문화사의 관점에서도 르네상스의 원숙기였다.

음악사에서 르네상스의 시작을 14세기로 보는 학자도 있고, 동 로마 제국이 멸망한 1453년을 중세의 종말로 보는 학자들도 있는 등, 르네상스의 정확한 시기의 정의에는 논란의 여지가 있다. 이 논문에서는 보편적으로 알려진 1400년, 즉 15세기를 르네상스의 시작으로 보았다. 16세기에 태어난 차를리노 역시 이러한 르네상스 시대의 거센 문화적 변화에서 많은 영향을 받아 작품 활동을 하였다.

르네상스는 이탈리아에서 일어난 운동으로, *renascita*(재생)이라는 어원을 가지며, ‘재생’, ‘부활’이라는 뜻으로 해석할 수 있다. 이러한 어원은 고

1) Claude V. Palisca, “Gioseffo Zarlino”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd ed*, S. Sadie and J. Tyrell ed., Vol. 20 (London, NY: Macmillan Publishers Ltd. 2001), pp.751-752.

대 그리스와 로마의 문학과 예술을 재생하고 부활시킨다는 의미에서 나온 것이다. 이탈리아에서 르네상스가 시작될 수 있었던 이유는 고대 그리스·로마의 유물과 문헌이 보존되어 있었기 때문이다.²⁾ 또한 전쟁을 피해 많은 비잔틴 학자들이 이탈리아로 피신하였는데, 이 때 그들이 가져온 고대 그리스 문헌이 라틴어로 번역되기 시작하면서 그리스·로마 시대에서 중시 여겼던 인본주의 사상에 관심이 집중되기 시작하였다.

고대 그리스·로마의 예술을 재현하려던 당시의 풍토에 따라 음악 분야에서도 역시 고대 그리스·로마의 유산을 재현하려는 시도가 나타났으며, 인본주의 운동의 영향으로 이 시기에 작곡가들은 순수한 음악적인 요소 외에 가사를 중시하였고, 이러한 가사의 내용을 리듬, 선율 등을 통하여 표현하려고 노력하였다.

차를리노는 음악 분야에서 르네상스 인본주의 사상의 중심이었던 베네치아 악파³⁾의 일원이었으며, 베네치아 악파의 창시자인 빌라르트의 제자로서, 그의 이론을 받아들이고 적용시켜 다양한 작품 활동을 하였으며 가사를 음악적으로 표현하는 규칙들의 이론에 관한 저술을 남겼다.

2) 민은기, 『서양음악사-피타고라스부터 재즈까지』(서울:음악세계, 2013), p.75.

3) 베네치아 악파: 16세기 후반에서 17세기 초, 베네치아의 산 마르코 대성당을 중심으로 번영한 악파로 차를리노의 스승인 빌라르트(A. Willaert)가 이 악파를 창시하였으며, 베네치아 악파에 속한 작곡가들은 빌라르트의 제자 차를리노, 치프리아노 데 로레(Cipriano de Rore, 1516-1565), 니콜라 비첸티노(Nicola Vicentino, 1511-1576), 안드레아 가브리엘리(Andrea Gabrieli, 1533-1585) 등이 있다.

제 3 절 연구의 의의

차를리노는 음악 이론의 역사에서 중요한 이론가로 평가 받고 있으며 그의 저서 『화성 체계』는 19세기까지 영향을 미쳤던 이론서로 평가되고 있다. 그러나 그의 이론 중에 ‘선법’이나 ‘대위법’에 관한 연구는 후대에 많이 이루어진 반면에 그가 제시한 가사를 음악적으로 표현하는 것에 관한 연구는 그의 다른 이론 분야에 비해 많이 연구 되지 않았다.

『화성 체계』는 1558년도에 출판된 차를리노의 저서로서 총 4장으로 구성되어 있다. 그 중에서도 3장, 4장이 가사를 음악으로 표현하는 방법과 연관이 있다. 3장에서는 가사를 유쾌함(*piacevolezza*)과 근엄함(*gravità*)이라는 두 가지 요소로 파악하여 이를 음악적으로 표현하는 방법에 대해 다루고 있으며 4장에서는 음악에 가사를 붙이는 방법에 대해 논의하고 있다.

차를리노의 다른 부분에 비해서 가사를 음악적으로 표현하는 것에 대한 부분은 지금까지 많이 논의되지 않은 것이 사실이나, 그 중에서 예외적으로 3장의 내용, 이탈리아 추기경이자 시인이면서 학자인 뱌보(Pietro Bembo, 1470-1547)가 페트라르카 시에서 찾아낸 두 가지 상반된 요소인 유쾌함(*piacevolezza*)과 근엄함(*gravità*)에 대해 다룬 내용은 일반적인 음악사 등에서도 종종 언급이 되고 있다.⁴⁾

그러나 4장에서 제시된 가사 붙이기 규칙에 대해서는 일반적인 음악사에서 뿐만 아니라 전문적인 영역에서도 심도 있게 논의한 경우가 많지 않다. 따라서 차를리노의 가사 붙이기 규칙에 대한 연구는 충분히 그 중요성이 있다고 할 수 있다.

4) Donald J Grout, Claud V. Palisca, and J. Peter Burkholder. 『그라우트의 서양 음악사(상)』, 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 전경영, 차지원 공역, (서울: 이앤비플러스, 2007), p.275.

차를리노가 이론가로서 중요한 위치를 점하고 있지만 당시에 가사의 음악적 표현에 관해 언급한 유일한 이론가는 아니다. 그와 유사한 시기에 가사에 관련된 연구를 발표한 조반니 란프란코(Giovanni Lanfranco, 1490-1545), 니콜라 비첸티노(Nicola Vicentino, 1511-1576), 가스파르 스토케루스(Gaspar Stoquerus, ca.1570) 등의 이론가들이 있었다. 그러나 이러한 이론가들과 다르게 차를리노는 인문주의자로서 최초로 가사를 연구했다는 점, 그리고 후대 인문주의자들인 베네치아 악파, 페트라르카 작곡가⁵⁾들이 작곡할 때 그의 규칙을 참고하여 가사를 붙였다는 점에서 특히 그의 규칙에 관한 분석 및 연구의 가치가 있다고 할 수 있을 것이다.

마지막으로 이 논문의 구성은 다음과 같다. 본론인 2장 1절에서는 이탈리아 시의 운문법에 대해 알아보고, 2장 2절에서는 차를리노의 『화성 체계』 제 4장에서 제시한 가사 붙이기 열 가지 규칙에 대해 자세히 분석하며, 2장 3절에서는 당대 혹은 후대의 다른 작곡가들의 마드리갈을 통해 차를리노의 규칙이 어떻게 드러나고 있는지 살펴보도록 한다. 마지막으로 3장 결론으로 논문을 마치도록 하겠다.

5) 페트라르카 시에 음악을 붙인 작곡가들.

제 2 장 본론

차를리노의 규칙은 가사로 사용될 텍스트(text)를 음절 단위로 나누고 그 나누어진 음절을 음표에 어떻게 배치시킬까에 대한 논의이다. 따라서 먼저 음절을 어떻게 나누어야 하는지에 대한 논의와 나누어진 음절 중에서 강세가 있는 것은 무엇인지, 행의 끝에 오는 음절은 무엇이고 연(stanza)을 끝맺는 단어는 무엇이며 시를 끝맺는 음절은 무엇인지에 대한 분석이 선행되어야 한다. 이렇게 시를 글로 표현하는 형식에 관한 방법을 정리한 것을 운문법이라고 한다. 음악이 가사의 특징을 반영해야 한다면 음악가는 반드시 일반적인 운문법에 대한 사항을 고려해야 한다. 또한, 일반적인 운문법에 대한 사항을 바탕으로 음절을 각각의 음표에 어떻게 대응시켜야 하는지에 대한 지침이 필요하다. 이에 대한 구체적인 지침이 바로 차를리노의 규칙이라고 할 수 있다.

제 1 절 이탈리아 시의 운문법(Versification)

“문학은 언어의 예술이기 때문에 그 형식은 언어의 구조에 제한을 받지 않을 수 없다.”⁶⁾

앞으로 살펴볼 빌라르트를 비롯한 르네상스 시대의 작곡가들은 당시 알리기에리 단테(Alighieri Dante, 1265-1321), 프란체스코 페트라르카(Francesco Petrarca, 1304-1374)와 같은 시인들의 이탈리아어로 창작된 시를 바탕으로 그 시들의 운문 구조에 따라 음악적인 구조에 대한 고려를 하였다. 따라서 차를리노의 가사 붙이기 규칙을 살펴보기에 앞서 이

6) 김진우, 『언어(이론과 그 응용)』, (서울:탑출판사, 2007), p.361.

탈리아어로 된 시의 운문법에 대해 충분히 논의할 필요가 있다.

운문법은 작시법이라 불리기도 하며 특히 시의 형식에 관한 이야기라는 점에서 시형(詩形)이라고도 불린다. 다시 말해 운문법은 시를 창작하는 방법 중에서 특별히 형식에 관한 방법을 말한다. 이탈리아 시의 운문법에서는 크게 두 가지 요소가 중요하다. 하나는 행에 있는 음절들의 수(number)이고 다른 하나는 그 음절들 중에 어디에 강세(stress)가 있는지에 관한, 즉 강세의 위치(position)이다.⁷⁾

운문법에 대한 본격적인 논의에 앞서 음성(phone), 음운(phoneme), 음절 등 운문법의 요소들에 관한 기본적인 사항들에 대해 알아볼 필요가 있다.

흔히 음성은 “언어의 소리 자체”를 말하고 음운은 “언어 사용자의 지식으로서의 소리”⁸⁾라고 정의한다. 예를 들어, [l]과 [r]은 서로 다른 음성이자. 그러나 이 둘이 서로 다른 음운인지는 언어에 따라 다르다. 영어에서 [l]과 [r]은 ‘lice’와 ‘rice’의 예에서 알 수 있듯이 서로 다른 음운이다. 그러나 국어에서는 이 둘을 서로 다른 음운으로 취급하지 않는다. 따라서 어떤 소리가 음성의 관점에서는 서로 다른 음성으로 판별되지만 음운의 관점에서는 각 나라 말의 사용자의 활용에 따라 다르다.

음운에 대한 지식에 더해 이러한 음운이 어떤 방식으로 결합되는지도 언어에 따라 다르다.

한 번에 자연스럽게 낼 수 있는 소리 단위를 음절(syllable)⁹⁾이라 하는데 음운과 마찬가지로 하나의 음절을 구성하는 방법도 언어에 따라 다르

7) Lorenzo Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*(New York: Cambridge University Press, 1987), p.xi. Steven Botterill, a note *Italian versification*(Berkeley: University of California).

8) 강범모, 『언어(풀어쓴 언어학 개론)』(서울: 한국문화사, 2005), p.67.

9) *Ibid.*, p.74.

다. 이탈리아어로 된 시에서 음절의 수를 판단하기 위해서는 이탈리아어의 음운과 음운이 결합되는 방식을 반드시 고려해야 한다.

다음으로 강세에 관해서 알아보도록 하겠다. 앞에서 살펴본 음절은 음절을 독자적으로 소리 낼 수 있다. 이를 분절음(segment)라고 한다. 반면에 독자적으로 발음 될 수 없고 반드시 분절음과 함께 발음되어야 하는 요소들이 있는데 이를 초분절소(supersegment)라고 한다.¹⁰⁾ 이러한 초분절소에는 강세, 억양, 성조 등이 있다. 앞에서 살펴본 것과 마찬가지로 초분절소도 각 언어에 따라 다르다.

이탈리아어로 쓰인 시의 운문법에서 음절의 수와 강세를 중요한 요소로 언급한 이유는 이들이 리듬(혹은 운율(rhythm))을 결정하는데 많은 영향을 주기 때문이다. 흔히 운율은 “초분절소의 기복이 음절단위로 주기적으로 반복되는 현상”¹¹⁾을 말하며 시의 리듬을 미터(meter) 혹은 율격이라고 한다. 영어나 이탈리아어의 경우 초분절소에 강세가 있으므로 율격은 강세를 통해 실현된다.

강세를 통한 시의 율격의 경우 단어에 규칙적인 강세를 부여해 리듬감을 느끼게 하는 경우가 많으며 약강의 율격을 ‘iambic’ 강약의 율격을 ‘trochee’, 강약약의 율격을 ‘dactyl’, 약약강의 율격을 ‘anapest’라고 부른다.

앞에서 이탈리아어 시의 운문법에서 중요한 것은 행의 음절수와 강세의 위치라고 하였다. 한 행을 구성하는 음절수는 짝수 이거나 홀수 인데 음절의 수가 짝수이면 강세의 패턴이 규칙적이지만 홀수일 경우에는 조금 더 유동적이다.

이탈리아 시에서 가장 흔히 쓰이는 패턴은 11음절(endecasillabo, 혹은

10) *Ibid.*, p.62.

11) 김진우, 『언어(이론과 그 응용)』, p.361.

영어식으로 hendecasyllable)이며 이 11음절 행은 단테나 페트라르카를 비롯한 대부분의 이탈리아 시에서 쓰인다. 그 외에는 7음절, 5음절, 3음절 등의 홀수행 등이 쓰인다. 그 외의 짝수행이나 9음절 행 등은 비교적 덜 쓰이는 음절수이다. 그리고 11음절과 7음절의 행에서 강세의 패턴의 변형이 가장 많다.

강세의 경우 이탈리아어 단어는 끝에서 두 번째(penultimate)에 강세가 오는 것이 대부분이다. 그리고 홀수 음절의 행에서도 이는 마찬가지이다. 즉, 끝에서 두 번째 음절에 주로 강세가 온다. 그리고 이렇게 끝에서 두 번째 음절에 강세가 오는 행을 ‘versi piani’라고 부른다. 물론 끝에서 두 번째 외에 가장 끝이나 끝에서 세 번째 등에도 강세가 올 수 있다.

주강세 외에 두 번째 오는 부강세의 위치는 비교적 자유롭다. 11음절 행에서 두 번째 강세는 대부분 앞에서 네 번째 혹은 여섯 번째 음절에 위치한다. 그러나 11음절 행에서 허용할 수 있는 강세 패턴은 매우 많다.

11음절 행은 보통 강세가 오는 네 번째나 여섯 번째 음절 다음에 ‘행 중 휴지(cesura)’가 온다. 따라서 한 행은 휴지를 기준으로 둘로 나눌 수 있다. 휴지를 기준으로 앞의 요소가 길 경우 이를 ‘endecasillabo a maggiore’라고 부르고 앞의 것이 짧다면 이러한 11음절 행을 ‘endecasillabo a minore’라고 부른다.¹²⁾

각운(Rhyme)의 경우 행의 끝단어의 강세가 동일하게 부여받을 때 발생한다. 대부분의 경우 끝에서 두 번째 모음에 강세가 붙어서 각운을 이루고 이를 ‘rima piana’라고 부른다. 물론 각운은 끝음절이나 세 번째 음절에 강세가 붙어서 만들어질 수도 있다.

12) Lorenzo Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, p.xii. Steven Botterill, a note: *Italian versification*.

제 2 절 가사 붙이기 열 가지 규칙

차를리노 외에도 비슷한 시기의 란프란코(G. Lanfranco), 비첸티노(N. Vicentino), 스토케루스(G. Stoqueus) 등의 이론가들이 가사 붙이기에 관한 연구를 하였다. 돈 하란(Don Harrán, 1936~)은 란프란코와 비첸티노의 가사 붙이기에 관련된 저술을 하였고¹³⁾, 로윈스키(Edward Lowinsky, 1908~1935)¹⁴⁾는 스토케루스(또는 스토커)에 관해 저술하였다.

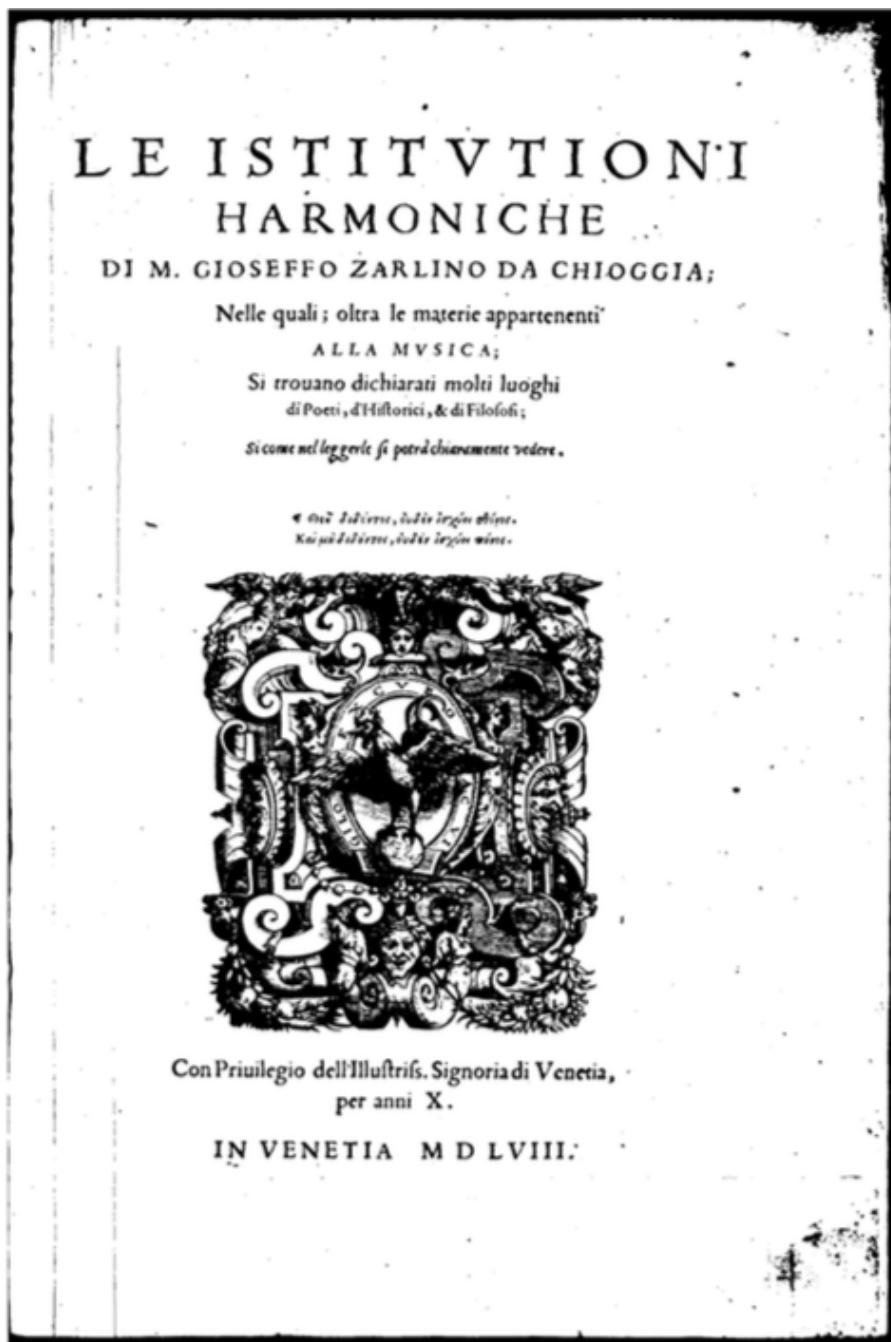
『화성 체계』 제 4장을 번역한 *On the Modes* 의 서문에서는 가사에 관련된 규칙이 란프란코에 의해 가장 먼저 시작되었다고 이야기하고 있다. 그 후 빌라르트가 란프란코의 영향을 받아 가사 붙이기 규칙에 대한 관심을 갖기 시작하였고, 그 후에 차를리노가 빌라르트의 영향을 받아 가사 붙이기 규칙을 연구했다고 언급하고 있다.¹⁵⁾ 란프란코는 이탈리아 작곡가이면서 이론가로서, 시기상으로는 그가 가사에 관련된 규칙을 가장 먼저 이야기하였으나, 차를리노와 같은 인본주의자들과는 다르게, 가사가 음악을 위해 쓰여야 한다고 생각하였고, 가사를 붙이는 규칙 역시 종교음악에만 한정시켰다.¹⁶⁾

13) Don Harrán, "New Light on The Question of Text Underlay prior to Zarlino," *Acta Musicologica* 45 (1973): pp.24-56., Don Harrán, "Vicentino and His Rules of Text Underlay," *The Musical Quarterly*, 59 (1973), pp.620-32.

14) Edward Lowinsky, "A Treatise on Text Underlay by a German Disciple of Francisco de Salinas". *Festschrift Heinrich Besseler* (Leipzig: Verlag fur Musik, 1961), pp.868-83.

15) Gioseffo Zarlino, *On The Modes: Part Four of Le institutioni harmoniche, 1558*, Music Theory Translation Series. Claude V. Palisca, ed., trans. by Vered Cohen (New Haven and London: Yale University Press, 1983), 서문.

16) Barbara E. Sherrill, "the madrigals of gioseffo zarlino: a descriptive analysis of their musical expression and text underlay" (Master's thesis, Department of Music, The University of Arizona, 2008), p.17.



[그림 1] 『화성 체계(Le Istitutioni Harmoniche)』 원문 표지

비첸티노는 차를리노와 같이 인본주의 사상의 영향을 받은 이탈리아 작곡가이면서 이론가이다. 시기상으로는 비첸티노가 차를리노보다 조금 앞서나, 차를리노가 『화성 체계』에서 가사에 관련된 규칙을 이야기 한 시기와 비첸티노가 *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*(1555), (ancient music adapted to modern practice)에서 가사 붙이기에 관련된 주장을 한 시기가 비슷하기 때문에 차를리노가 그의 영향을 받았다고 보기 힘들다. 스토케루스는 열 두가지의 가사 붙이는 규칙에 대해서 이야기 하였다. 다섯 개의 규칙은 란프란코, 차를리노와 비슷하나 나머지 일곱 개의 규칙은 독자적이다. 주로 생략되는 모음들, 즉 멜리즈마에 붙이기 적합한 모음이나 옥타브간의 이동들, 불협화음들에 붙여지는 자음들에 관해 논하였다.¹⁷⁾ 스토케루스는 차를리노의 가사 붙이기 규칙보다 더 정교하나, 시기상으로 차를리노보다 늦으므로, 차를리노가 그의 영향을 받았다고 할 수 없다.

차를리노는 앞에서 언급한 이론가들과는 다르게 베네치아 악파의 인본주의자로서, 음악이 가사를 위해 쓰여야 한다고 주장하였고, 가사 붙이는 규칙 역시 종교음악뿐만 아니라 세속음악에도 확장시켜 적용하였다. 또한 후대의 베네치아 악파들을 포함한 인본주의자들에게 많은 영향을 끼쳤다.

다음 장에서는 차를리노가 주장한 가사 붙이는 규칙 열 가지에 대해 각각 자세히 알아보도록 하겠다. 각 규칙마다 해설을 덧붙이고, 그 이해를 돕기 위해 차를리노의 마드리갈을 예로 들어 설명하였다.

17) *Ibid.*

1. 규칙 1

La Prima
Regola adunque sarà, di porre sempre sotto la sillaba longa, o breue vna figura conueniente, di maniera, che non si odi alcuno barbarismo: percioche nel Canto figurato ogni figura cantabile, che sia distinta, & non legata (eccettuando la Semiminima, & tutte quelle, che sono di lei minori) porta seco la sua sillaba; il che si osserua etiandio nel Canto fermo: essendo che in ogni figura quadrata si accomoda la sua sillaba; eccettuando alcune volte le mezane, che si mandano come le Minime; & anche come le Semiminime; come si comprende in molte cantilene, & massimamente nel Credo in vnum Deum, il quale chiamano Cardinalesco.

[그림 2] 『화성 체계』에 수록된 규칙 1에 대한 원문

“La Prima Regola adunque sarà, di porre sempre sotto la sillaba longa, o breue vna figura conueniente, di maniera, che non si odi alcuno barbarismo: percioche nel Canto figurato ogni figura cantabile, che sia distinta, et non legata (eccettuando la Semiminima, et tutte quelle, che sono di lei minori) porta seco la sua sillaba; il che si osserua etiandio nel Canto fermo: essendo che in ogni figura quadrata si accomoda la sua sillaba; eccettuando alcune volte le mezane, che si mandano come le Minime; et anche come le Semiminime; come si comprende in molte cantilene, et massimamente nel Credo in vnum Deum, il quale chiamano Cardinalesco.”

규칙 1: 음절(syllable)에 관한 규칙

“길거나 짧은 음절들은 그것에 맞는 길이의 음에 부여해서, 듣기에 어색한 '바버리즘'을 방지하도록 한다. 정률음악에서 리가투레(ligature)

로 연결되지 않은 각각의 분리된 음은 각각의 음절을 갖는다. 단, 세미미님 또는 세미미님보다 짧은 음의 경우는 해당하지 않는다. 이러한 규칙은 단선율 노래에서도 나타난다.”

차를리노의 [규칙 1]은 첫 번째로 언급되는 것에서도 알 수 있듯이 열가지 규칙 중에서 가장 핵심적인 규칙으로 평가 받고 있다.¹⁸⁾

이 규칙의 첫 번째 특징은 가사의 음절적(syllabic)적 세팅이라고 할 수 있다. 실러블(syllable)은 음절이라는 뜻으로, 음절적 양식은 하나의 음절을 하나의 음에 대응시키는 것을 말한다.¹⁹⁾ [규칙 1]은 음절을 음표에 대응시키는 것에 대해 이야기 하면서 그 대상을 리가투레로 묶이지 않은 각각의 분리된 음악적 음표로 언급하고 있다. 이는 각 음표에 대해 각 음절을 대응시키라는 것으로, 다시 말해 가사를 음절적 양식으로 표현하라는 것으로 볼 수 있다.

음절적 양식을 주목해야하는 이유는, 그 특징이 중세의 그레고리안 찬트를 비롯해 이후의 여러 작곡가들의 작품에서 쉽게 관찰할 수 있는 멜리스마(melisma)양식, 즉 하나의 음절에 여러 음을 대응시키는 양식²⁰⁾과 대비되기 때문이다.

18) Barbara E. Sherrill, “the Madrigals of Gioseffo Zarlino”, p.106.

19) 허영한 외, 『새 들으며 배우는 서양음악사』(서울:심설당, 2009), p.20.

20) *Ibid.*



[악보 1] 오케겔(Jean de Ockeghem)의 키리에(kyrie)에서 나타난
멜리스마 양식

차를리노는 기본적으로 음악에 앞서 가사의 전달을 우선으로 생각하였고 멜리스마 양식보다는 하나의 음에 하나의 음절을 부여하는 것이 더 가사의 전달을 위해 유리할 것으로 보았기 때문에 이를 규칙으로 제시한 것이다.

메리 루이스(Mary S. Lewis) 역시 음절적 양식을 차를리노의 가사 붙이기 규칙들 중의 중요한 규칙으로 보고 있으며 이전의 작곡가들에 비해 차를리노의 작품들이 멜리스마가 더 적으며 음절적 양식을 주로 사용하였다고 언급하고 있다.²¹⁾

앞에서 살펴본 바와 같이 차를리노의 [규칙 1]은 기본적으로 음절적 양식을 권고하는 것으로 해석할 수 있지만 그 적용 대상 음표에 대해 리가투레²²⁾로 묶여 있는 경우는 해당이 없으며 또한 음가에 있어서 세미미니

21) Mary S. Lewis, "Zarlino's theories of text underlay as illustrated in his Motet Book of 1549" (Notes, Second Series, Vol. 42, No. 2, Music Library Association, 1985), p.250.

22) 리가투레에 관한 내용은 뒤에 다시 언급될 것이다. 여기서는 일단 현대 기보법의 관점으로 보았을 때 슬러로 묶여 있는 음들로 생각해도 무방하다. 다시 말

마(semiminima, semiminim)나 그것보다 작은 음가에는 해당이 안 된다고 말한다. 그 이유는, 너무 짧은 음가에 음절을 부여하면 오히려 가사 전달이 더 어렵기 때문이다. 그리고 이 조건을 다시 생각해 보면 세미미니마보다 큰 음가 즉, 미니마(minima, minim) 이상의 음표에는 음절을 부여해야 한다는 것을 알 수 있다. 비슷한 시기의 이론가 스토케루스 역시 차를리노의 가사붙이기 규칙에 영향을 받았는데 그는 그의 저서 *De musica verballi* 에서 미니마와 그것보다 큰 음가의 음표는 음절을 받아야한다고 언급하고 있다.²³⁾

여기에 등장하는 세미브레비스(semibrevis, semibreve), 미니마 등의 용어의 설명을 위해 멘수라 기보법(Mersural Notation)에 대해 잠시 알아보도록 하겠다. 멘수라 기보법에서 문제가 되는 것은 현대의 기보법이 음가의 상대적 길이가 일률적으로 정해져 있는 반면에 멘수라 기보법에서는 그렇지 않다는 점이다. 이 말을 현대의 기보법으로 예를 들어 설명하면 현대의 기보법에서 2분음표는 4분음표 두 개로 나누어진다. 그리고 이 관계에 대해서는 변함이 없다. 반면에 멘수라 기보법에서는 2분음표가 4분음표 두 개로 나누어질 수도 있지만 4분음표 세 개로 나누어질 수도 있다는 점이다. 이러한 분할 관계를 나타내는 말로 완전 템푸스(tempus perfectum), 불완전 템푸스(tempus imperfectum), 완전 프롤라치오, 그리고 불완전 프롤라치오 등의 용어를 사용한다.

해 그 형태에 있어서 리가투레는 하나의 음절에 여러 음이 대응되는 멜리스마적 양식으로 나타난다는 것을 말한다.

23) Barbara E. Sherrill, "the Madrigals of Gioseffo Zarlino", p.107.

	Franconian (ca. 1280)	Ars Nova (1300-1425)	Renaissance (1450-1600)	Modern form	
Double long or maxima	■	■	≡		
Long	┐	┐	≡		
Breve	■	■	≡	≡	Double whole note
Semibreve	◆	◆	◊	◊	Whole note
Minim		↓	↓	♪	Half note
Semiminim			↓	♪	Quarter note
Fusa			♪	♪	Eighth note
Semifusa			♪	♪	Sixteenth note
Normal ratio of transcription	■ = ♩	◆ = ♩	◊ = ♩		

[그림 3] 맨수라 기보법(Mersural Notation)²⁴⁾

그러나 이 논문의 예시로 쓰인 곡들과 분석의 대상이 되는 곡들은 모두 현대의 기보법과 같이 음표가 2분할되는 관계의 곡들만 있으므로 앞에서 언급한 맥락에 대해 생각하지 않아도 된다.

이 논문에서 악보를 설명하기 위해 언급하는 음표의 명칭은 다음과 같다. 세미브레비스는 온음표, 미니마는 2분음표, 세미미니마는 4분음표, 푸자에(fusae, fusa)는 8분음표를 뜻한다. 다만 모두 2박자의 곡이며 온음표가 한 박이 된다는 점을 유의하도록 한다.

24) Donald J Grout, Claud V. Palisca, J. Peter Burkholder., *A History of Western Music seventh edition*(New York: W.W. Norton &Company, Inc. 2006).

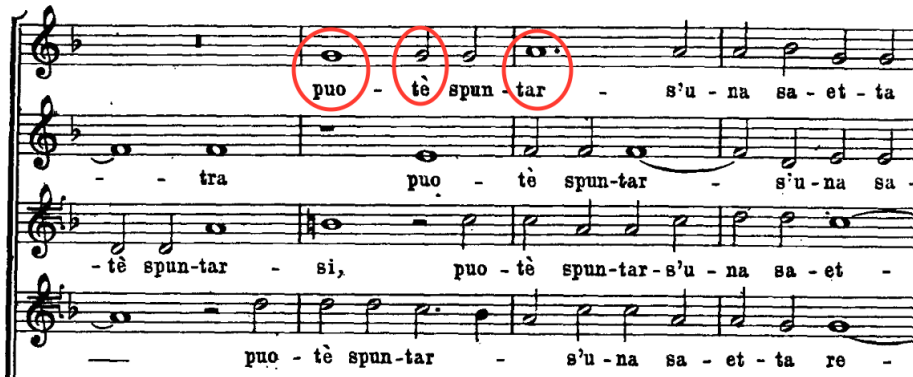
Gioseffo Zarlino.

Come si m'accendete ij
 se tutta ghiac cio fete e al foco che mi date ij
 voi ghiac cio come non vi di legua te.
 2. parte.
A Nzia sue fiame ahi lasso ij di ghiaccio diuentat'un
 du ro sal so O miracol d'Amor fuordi natu-
 ra ch'un ghiaccio altr'ard' & egli al fo co indu-
 ra ch'un ghiaccio altr'ard' & egli al fo co indu ra.

Canzon di Gio-
 uan Nasco.
 Prima parte.

[그림 4] 차를리노의 악보 원본

차를리노의 [규칙 1]에 대한 내용을 그의 마드리갈을 통해 다음과 같이 분석해 볼 수 있다. 다음의 악보는 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile”의 prima parte 중 일부이다.



[악보 2] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” prima parte 중 일부

참고를 위한 음절과 음표의 관계에 대한 표시는 일부만 되어 있으나 악보를 살펴보면 모두 하나의 음절에 하나의 음표가 할당되어 있음을 알 수 있다. 그러나 차를리노의 악보를 살펴보면 모두 음절적 양식으로 되어있지 않고 그 예외들을 쉽게 찾을 수 있다. 다음의 악보 역시 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile”의 prima parte 중 일부이다.



[악보 3] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” prima parte 중 일부



[악보 4] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” prima parte 중 일부

[악보 3]과 [악보 4]를 보면 가사 ‘cor’ 음절 부분과 ‘de’ 음절 부분이 멜리스마 양식으로 되어있다. 물론 [규칙 1]에서 언급한 바와 같이 세미브레비스보다 작은 음가를 가진 음표에는 음절을 부여할 필요가 없다. 그러나 위의 예들을 보면 미니마에 해당하는 음표들도 있다. 이들은 미니마보다 큰 음가에 음절을 부여해야 한다는 규칙의 예외로 추정된다.

차를리노와 비슷한 시기의 이론가 란프란코는 그의 가사 붙이기 규칙에서 이러한 예외에 대한 설명이 될 수 있는 내용을 언급하고 있다. 그는 “세미미니마나 그보다 작은 음표의 연쇄 후에 나오는 첫 번째 흰 음표(즉, 미니마 혹은 미니마보다 큰 음가의 음표)가 아닌, 두 번째 음표의 음절의 경우는 그 음절을 바꿀 수 있다”라고 말한다.²⁵⁾ 이는 세미미니마나 그보다 작은 음표의 연쇄 후에 나오는 미니마는 새로운 음절을 붙이지 않아도 되는 것으로도 해석이 가능하다. 이러한 기준을 바탕으로 분석할 때, [악보 3]의 ‘cor’부분에서, 4분음표 연쇄 후에 나오는 2분음표는 앞의 음절을 받고 그 다음 음표에서 새로운 음절을 받고 있는 것으로 해석 할 수 있다. 또한, [악보 4]의 ‘de’의 경우 4분음표 연쇄 후에 점 2분음표가 나오지만 이어서 다시 8분음표의 연쇄가 나오면서 멜리스마 특징이 유지되고, 그 이후에 나오는 2분음표가 멜리스마 연쇄 후에 나오는 첫 번째 음표로서, 여전히 앞의 음절을 받을 수 있는 것으로 볼 수 있다.

물론 차를리노의 작품들도 온전히 음절적이지는 않고 멜리스마 양식이 섞여 있으므로, 차를리노 역시 어느 정도 이전 세대의 작품을 가지고 있었

25) *Ibid.*

던 것으로 보는 것이 타당할 것이다.²⁶⁾

그러나 그러한 관점에서 보더라도, 란프란코의 이론은 현상적인 설명에 불과하다는 의견도 있을 수 있다. 반드시 멜리스마 양식으로 그 부분들을 처리해야 하는 명확한 이유가 없다고 생각할 수 있기 때문이다. 이에 대한 온전한 설명은 차를리노의 [규칙 1]의 첫 번째 부분에 있다. 첫 번째 부분이 주장하는 것은 긴 음절은 긴 음가의 음표에 대응시키고 짧은 음절은 짧은 음가의 음표에 대응시키라는 것이다. 모음에는 장모음과 단모음처럼 길고 짧은 길이가 있다. 따라서 가사의 단어 각각의 악센트(혹은 장음, 단음)를 고려해서 이에 대응하여 음표를 설정할 수 있다. 이를 통해 가사를 구성하는 단어의 리듬에 조응하는 음악을 만들 수 있게 된다. 그리고 긴 음절을 긴 음가의 음표에 대응시킬 수도 있지만 긴 음절을 그 음절을 전달하는 음표들의 음가 전체를 길게, 다시 말해 멜리스마 양식에 대응시키는 방법도 가능할 것이다.

그러나 단순히 단어의 악센트만을 고려해서는 차를리노의 규칙을 온전히 이해하기 힘들다. 차를리노의 마드리갈은 페트라르카의 시를 가사로 하고 있거나 페트라르카의 영향을 받은 시를 가사로 하고 있다. 또한 차를리노가 가사의 처리에 있어 이상적인 작곡가의 예로 생각한 빌라르트의 경우, 그의 모음집 『무지카 노바(Musica Nova)』를 보면 한 곡을 제외하고 모두 페트라르카의 시가 가사로 사용되었음을 볼 수 있다.²⁷⁾ 따라서 페트라르카에 대한 이해가 필요하다. 다음 문단에서는 페트라르카에 대하여 크게 두 가지로 분류하여, 첫째로 페트라르카의 문학사적 위상과, 둘째로 그의 시의 형식적인 면에 대해 알아보도록 하겠다.

페트라르카는 단테(A. Dante), 조반니 보카치오(Giovanni Boccaccio,

26) Mary. S. Lewis, "Zarlino's theories of text underlay", p.250.

27) 이영민, 『르네상스 음악』, p.127.

1301-1351)와 더불어 1300년대 이탈리아 문학의 대문호로 평가받는 인물이다.²⁸⁾ 당시는 르네상스 시대로 칭해지는 시기²⁹⁾였으며 이들은 르네상스의 이상을 확립한 인물들로 언급된다. 이러한 관점에서 문학 이론가 빅토르 브랑카(Vittore Branca, 1913-2004)는 페트라르카를 ‘현대 서정시의 아버지이며 인문주의 문명의 아버지’라고 평가하였다.³⁰⁾

특히 페트라르카는 『칸초니에레(Canzoniere)』를 통해 이탈리아 서정시의 효시이자 소네트를 완성한 인물로 평가받고 있으며³¹⁾ 이후 페트라르카의 소네트에 영향을 받아 ‘페트라르키즘(petrarchism)’이라 불리는 페트라르카의 소네트를 모방하여 시를 창작하는 흐름이 서양 문학에서 이어지게 된다.³²⁾

르네상스 시대의 인문주의자인 뱀보 역시 페트라르카의 『칸초니에레』를 이상적인 언어의 모델로 보았으며³³⁾ 차를리노의 스승인 빌라르트 세대에 뱀보의 영향력이 커짐에 따라³⁴⁾ 차를리노 역시 자연스럽게 페트라르카의 시를 자신의 마드리갈의 가사로 삼고 있다고 볼 수 있다.

형식적인 면을 고려할 때, 표준적인 이탈리아 소네트는 크게 두 부분으로 구성되어 있다. 앞의 첫 여덟행을 옥타브(octave)라고 부르고 뒤의 여섯 행을 세스텟(estet)이라고 부른다. 옥타브는 다시 네행씩 콰트레인(quatrain)으로 부르는 두 부분으로 나누어질 수 있고 세스텟은 다시 세

28) 이상엽, “페트라르카의 삶과 시문학 연구”, (한국이탈리아어문학회 (구 한국이아이문학회): 이탈리아어문학 12권, pp.121-145, 2003), pp.122-124.

29) 차를리노보다 200년 가까이 앞선 시대임을 주의하라.

30) *Ibid.*, p.124에서 재인용.

31) 이상엽, “프란체스코 페트라르카의 『칸초니에레』 연구”, (한국외국어대학교 2002), p.167.

32) Stephen Minta, *Petrarch and Petrarchism*, (Manchester: Manchester university press, 1980), p.9.

33) 조문환, “이탈리아어 문어 모델로서의 페트라르카의 언어”, p.158.

34) 이영민, 『르네상스 음악』 p.123.

행씩 테르셋(tercet)이라 부르는 두 부분으로 나뉜다. 각운은 옥타브의 경우 ABABABAB 혹은 ABBAABBA로 구성되어 있으며 세스텟은 CDECDE 혹은 CDCDCD로 구성되어 있다.³⁵⁾

형식적인 면에서 특히 주목해야 할 것은 시의 리듬적인 측면이다. 시의 리듬은 약-강의 ‘잠보(giambo)’, 강-약의 ‘트로케오(trocheo)’, 약-약-강의 ‘아나페스토(anapesto)’, 강-약-약의 ‘다틸로(dattilo)’가 있으며³⁶⁾ 각각의 행에 하나의 리듬이 일률적으로 쓰이는 것이 아니라 시의 정서에 따라 한 행 안에서도 리듬이 바뀔 수도 있다.³⁷⁾

지금까지의 논의를 정리해 보면 긴 음절을 판별하기 위해서는 단어 자체의 악센트도 살펴보아야 하지만 가사가 되는 시의 리듬도 함께 살펴야 한다는 것을 알 수 있다. 이러한 측면에서 차를리노는, 음악가는 문법가들만큼 음절에 관해 익숙해져야 한다고 말하고 있다.³⁸⁾

그러나 단어의 악센트나 시의 리듬은 일률적인 패턴이 있으므로 음악의 리듬 역시 일률적으로 정해질 가능성이 있다. 여기에 하나 덧붙일 조건은, 내용상 강조하기를 원하거나 중요하다고 생각되는 단어가 있을 때, 이 역시 긴 음가에 대응시킬 수 있다는 점이다.³⁹⁾

즉, 단어의 악센트, 시의 리듬, 내용상 강조 등을 긴 음가에 대응시키라는 것으로 [규칙 1]을 해석할 수 있다. 즉, 상당히 복합적인 요소에 의해 긴 음가에 대응시키는 음절을 선택한다고 볼 수 있다. 먼저 이탈리아어의 운문법 자체가 복잡한데다⁴⁰⁾ 앞에서 언급한 상황의 복합성은 현재 가사 자체만을 고려할 때, 어떤 음절을 장음절로 판단해야 할지 독립적으로 판

35) Stephen Minta, *Petrarch and Petraechism*, p.19.

36) 조문환, “이탈리아어 문어 모델로서의 페트라르카의 언어”. p.167.

37) *Ibid.*

38) Gioseffo Zarlino, *On the Mode*, p.103.

39) Mary. S. Lewis, “Zarlino’s Theories of Text Underlay”, p.251.

40) 정경영, “제2작법(Seconda Prattica) 되읽기”, (낭만음악사: 낭만음악 제17권 제4호 통권68호 pp.199-222, 2005), p.208.

단하기 상당히 어렵게 만든다. 따라서 현재로서는 차를리노가 행했던 방식과는 반대로 차를리노의 가사 붙이기 규칙을 보고 역으로 어떤 음절을 장음절로 판단했는지를 판별하는 방식으로 논의를 진행할 수밖에 없다.

그러나 장음절을 어떠한 방식으로 판단하는가와 상관없이 차를리노가 제시한 규칙의 성격을 분석하는 것은 가능하다. 차를리노의 [규칙 1]은 가사를 일차적인 요소로 보고 가사의 특성을 반영할 수 있도록 음표를 할당하는 방식에 관한 것이라는 것을 알 수 있다.

지금까지의 논의를 바탕으로 차를리노의 [규칙 1]에 대한 예들을 다시 살펴보도록 하겠다. 다음의 예는 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile”의 prima parte 중 일부이다. 가사는 시의 첫 여덟 행인 옥타브의 일곱 번째 행이다. 음절과 악센트를 표시한 가사는 다음과 같다.

“*tut*-te pas-sar al *cor* cui den-tr’ar-*de*-a”⁴¹⁾

The image shows a musical score for a five-part setting. The lyrics are in Italian. Red circles highlight the words 'tut' and 'cor' on the first and fourth staves. Red rectangles highlight musical phrases on the first, second, third, and fifth staves.

[악보 5] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” prima parte 중 일부

41) 이탈리아어 시에서 가장 많은 11음절 행이며 전형적인 끝에서 두 번째 음절에 주 강세가 있는 형태이다.

위의 예에서 가장 위 성부(cantus)를 보면 악센트가 부여된 ‘tut’이 온음표로 길게 표현되어 있고 ‘cor’ 역시 멜리스마로 표현되어 있음을 알 수 있다. 가사의 ‘cor’는 다른 성부에서도 비슷하게 강조됨을 볼 수 있는데, 가운데 성부(contratenor)에서도 역시 멜리스마로 표현되어 있고 가장 아래 성부(bassus)와 바로 위 성부(tenor)에서도 온음표와 점온음표로 표시되어 있다.

가장 위 성부의 이어지는 다음 부분을 보면 ‘de’부분 역시 길게 강조되고 있음을 알 수 있다. 아래의 악보 예의 가장 아래 성부에서도 ‘de’가 매우 긴 멜리스마로 표현되고 있다.

The image shows a musical score for a five-part setting. The top staff (cantus) has a red box around the 'de' part, which is a long note. The lyrics for the top staff are 'den-tr'ar de - - - a de -'. The other staves have lyrics: 'de - slo d'o - nor che sol da voi', 'de - a de - slo d'o - nor,', 'a de-slo d'o - nor, de - slo d'o -', and 'a de - slo d'o - nor che'.

[악보 6] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” prima parte 중 일부

2. 규칙 2

*La Seconda regola è, che ad ogni Legatura di più figure, o note, sia posta nel canto figurato, o nel piano, non se le accommo-
da più di vna sillaba nel principio.*

[그림 5] 『화성 체계』에 수록된 규칙 2에 대한 원문











“La Seconda regola è, che ad ogni Legatura di più figure, o note, sia posta nel canto figurato, o nel piano, non se le accommoda più di vna sillaba nel principio.”

규칙 2. 리가투레(ligature)에 관한 규칙:

“정률 음악과 단선율 음악에 상관없이, 여러 개의 음이 리가투레로 연결되어 있는 경우, 그 첫 번째 음에 한 개 이상의 음절이 배치 될 수 없다.”

이 장에서는 차를리노의 [규칙 2]에 대해 알아보도록 하겠다. [규칙 2]는 리가투레에 관한 내용이다. 리가투레는 표기상 두 개 이상의 음표를 하나의 기호로 쓴 것을 말하며⁴²⁾ 다음의 예와 같은 음표를 가리킨다.

42) “Ligature” Harvard Dictionary of Music 4th ed, Don Michael Randel ed.,(Boston: Belknap Press of Harvard University press; 4th edition, 2003), p.466.

[그림 6] 리가투레의 예

위의 예를 보면 두 개 이상의 음표가 하나의 기호로 묶여서 표기된 것을 알 수 있다.

리가투레는 12세기경부터 쓰이기 시작했으며 본디 일정한 리듬 패턴을 가리키기 위해 사용되었다.⁴³⁾ 즉 아직 리듬에 대한 완전한 표기법이 없었을 당시 리가투레를 사용하여 특정한 리듬패턴을 나타냄으로써 불완전하게나마 리듬을 표기했던 것을 말한다. 이후에 다양한 리듬표기법이 개발되면서 리가투레가 곡 전체의 특정한 리듬패턴을 가리키는 역할을 하지 않게 되었고 17세기부터는 거의 자취를 감추게 되었지만, 차를리노가 활동하던 16세기에는 여전히 사용되고 있었다.⁴⁴⁾

리가투레는 기본적으로 여러 개의 음표가 묶여서 하나의 기호로 표현된 것이므로 음표는 여러 개이지만 하나의 단위로 볼 수 있을 것이다. 차를리노 역시 이러한 관점에서 [규칙 2]에서 리가투레로 표기된 음표에는 하나

43) *Ibid.*

44) Barbara E. Sherrill, "the Madrigals of Gioseffo Zarlino", p.124.

의 음절만을 부여하라고 말하고 있다. 그리고 이러한 해석은 리가투레로 표기된 곳은 하나의 음절만을 사용해 멜리스마 양식으로 불렀던 예전의 관습을 그대로 따르고 있는 것이기도 하다.

이렇듯 리가투레는 멜리스마 양식과 깊은 연관이 있으며 리가투레로 표현되는 음표는 미니마보다 음가가 긴 경우가 대부분이므로 [규칙 1]과 관련해서 언급될 필요가 있는 것이다.

그러나 리가투레에 관한 규칙을 열 가지의 규칙 중 두 번째로 언급하고는 있지만, 차를리노의 마드리갈에서 리가투레가 자주 등장하는 것은 아니며 리가투레에 관한 규칙을 위반하는 경우도 거의 없다. 또한 리가투레의 종류도 세 가지 정도만 사용되고 있다.⁴⁵⁾ 따라서 차를리노의 작품에서 주로 사용된 리가투레의 종류만 알아보도록 하고 [규칙 2]에 대한 언급을 마치도록 하겠다. 차를리노의 작품에서 주로 사용된 리가투레 종류는 cum opposita proprietate(c.o.p.)이다.⁴⁶⁾

c.o.p.는 다음과 같이 생긴 기호를 말하며 리듬 해석은 세미브레비스 두 개로 한다. 본 논문이 분석 대상으로 하는 현대 악보에는 온음표 두 개로 해석이 되며, 본디 리가투레로 표기되었던 곳은 슬러로 표시되어 있다.



[그림 7] c.o.p.의 예

45) Mary. S. Lewis, "Zarlino's Theories of Text Underlay", pp.255-256.

46) *Ibid.*, p.256.



[악보 7] 차를리노의 마드리갈 “I’ vo piangendo” seconda parte
 “Sì che, s’io viss’in guerra”의 현대 악보에 나타난 c.o.p.

[악보 8] 차를리노의 마드리갈 “I’ vo piangendo” seconda parte
 “Sì che, s’io viss’in guerra”의 현대 악보에 나타난 c.o.p.



[악보 9] 차를리노의 마드리갈 “Mentre del mio buon caro”
prima parte의 현대 악보에 나타난 c.o.p.

[악보 10] 차를리노의 마드리갈 “Mentre del mio buon caro”
prima parte의 현대 악보에 나타난 c.o.p.

3. 규칙 3

La Terza, che al Punto, il qual si pone vicino alle figure nel canto figurato, ancora che sia cantabile, non se gli accomoda sillaba alcuna.

[그림 8] 『화성 체계』에 수록된 규칙 3에 대한 원문

“La Terza, che al Punto, il qual si pone vicino alle figure nel canto figurato, ancora che sia cantabile, non se gli accomoda sillaba alcuna.”

규칙 3:

“부점이 노래 부를 만하더라도 음 다음에 붙은 부점에 따로 음절이 부여될 수 없다.”

[규칙 3]은 부점(dot)이 붙은 점음표가 아니라 부점 자체에 대해 이야기하고 있다. 다시 말해 점 2분음표가 있을 때 2분음표 다음에 있는 부점에 음절을 붙여서는 안 된다는 것을 말한다.



[악보 11] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” prima parte 중 일부

위의 악보를 보면 가사 ‘mor’ 부분의 음가가 충분히 길지만 부점 부분에 가사가 붙어있지는 않다. 다음의 예 역시 마찬가지이다.

CANTO

A - mor men - tre dor - mia

ALTO

A - mor

TENORE

A - - -

QUINTO

A - - -

BASSO

[악보 12] 차를리노의 마드리갈 “Amor mentre dormia” prima parte 중 일부

이러한 규칙은 현재에도 여전히 유효하다. 점음표의 부점은 그 자체가 음표로서 역할을 하기보다는 앞의 음표의 음가를 연장시켜주는 역할을 한다. 다시 말해 점음표는 그 자체로 하나의 단위로 취급하여, 점음표에 음절이 부여되는 경우, 음절을 하나만 부여하고, 두 개 이상을 부여하지는 않아야 한다.

차를리노의 [규칙 3]은 이와 같은 개념을 설명하고 있다. 시각적으로 볼 때, 음표 뒤에 부점이 붙어 있으므로 그 부점에 음절을 부여하려는 시도가 있을 수 있고, 또한 부점 앞의 음표의 음가가 충분히 길 경우 부점도 음가가 길어지므로 이 부점에도 음절을 붙여 노래할 수 있다고 생각할 수 있다. 그러나 차를리노는 이에 대해 그렇게 해서는 안 된다는 규칙을 명시한 것이다. 이 규칙은 당대에는 생소하였을 수 있으나 현대에 이르러서는 보편적이고 암묵적인 규칙으로 자리 잡았으며 예외 없이 지켜지고 있다.

4. 규칙 4

La Quarta, che rare volte si costuma di porre la sillaba sopra alcuna Semiminima; ne sopra quelle figure, che sono minori di lei; ne alla figura, che la segue immediatamente.

[그림 9] 『화성 체계』에 수록된 규칙 4에 대한 원문

“La Quarta, che rare volte si costuma di porre la sillaba sopra alcuna Semiminima; ne sopra quelle figure, che sono minori di lei; ne alla figura, che la segue immediatamente.”

규칙 4:

“세미미니마나 세미미니마보다 음가가 작은 음들, 또는 이들 음표에 바로 따라오는 음에 하나의 음절이 드물게 위치한다.”

[규칙 4]는 [규칙 1]에 대한 예외로 보인다. [규칙 1]은 미니마 이상의 음가부터는 음절을 받고 세미미니마나 그보다 작은 음가의 음표들에는 음절을 받지 않는다고 말한다. 그런데 [규칙 4]에서는 세미미니마나 그보다 작은 음가의 음표에 음절이 부여 될 수 있다고 말하고 있다.

물론 ‘드물게(rarely)’라는 표현을 ‘하나의 음절이 부여 되지 않는다.’라고 해석할 수도 있을 것이다. 그리고 이렇게 해석한다면 [규칙 1]과 모순되지 않는다. 그러나 차를리노의 마드리갈 중에 세미미니마에 음절이 오는 경우가 있다. 예를 들어, 아래의 “Donna che quasi cigno”의 악보를 살펴 보면, ‘ve’ 음절과 ‘so’ 음절이 세미미니마(4분음표)에 부여된 것을 볼

수 있다. 즉, 이것은 [규칙 1]에 대한 예외로 볼 수 있다.



[악보 13] 차를리노의 마드리갈 “Donna che quasi cigno”
prima parte 중 세미미니마에 음절이 온 경우

[규칙 4]의 ‘드물게’라는 표현은 말 그대로 빈도로 보는 것이 타당하다. 대부분의 차를리노의 마드리갈은 세미미니마나 그보다 작은 음가에 음절이 부여된 경우가 없으며 예외적인 경우는 위에서 예를 든 곡에서만 나타난다.⁴⁷⁾ 그리고 위의 경우를 잘 살펴보면 세미미니마나 그보다 작은 음가의 음표에 무조건 음절이 부여되는 것은 아니란 것을 알 수 있다. 다시 말해 세미미니마가 포함된 음의 연쇄에서 세미미니마 앞에 일단 긴 음가의 음표가 있고 이어서 세미미니마가 따라올 경우에 이 세미미니마에 음절이 붙는 것을 알 수 있다.

47) Barbara E. Sherrill, “the Madrigals of Gioseffo Zarlino”, p.130.



[악보 14] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” prima parte 중 일부

위의 악보를 보면 세미미니마에 음절 <tr'ar>가 붙어 있음을 알 수 있다. 그러나 여기서 주목해야 할 것은 이것이 점이 붙은 미니마 다음에 왔다는 것이다. 즉 긴 음가와 짧은 음가 음표의 연속에서 긴 음가의 음표 다음에 오는 세미미니마에 음절이 붙는다는 것을 알 수 있다. 다시 말해, 세미미니마에 독자적으로 음절이 붙는다고 보다는 앞에 긴 음가가 있고 다음에 세미미니마가 오는 연쇄상태에서 세미미니마에 음절이 붙는다는 것이다. 이러한 연쇄상태는 차를리노의 마드리갈에서 더 찾아볼 수 있다.



[악보 15] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” seconda parte
“Ind’a poco I piè miei” 중 일부

[악보 16] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” seconda parte
“Ind’a poco I piè miei” 중 일부



[악보 17] 차를리노의 마드리갈 “Amor mentre dormia”

prima parte 중 일부

실제 작곡의 과정상 여러 가지 고려에 의해 작은 음가의 음표에 음절을 부여해야 할 상황이 있을 수 있다. 긴 음가 다음에 짧은 음가의 음표가 오고 다시 긴 음가의 음표가 오는 리듬은 음악적으로 사용되기도 하는데 이중 짧은 음가의 음표에 가사를 붙이는 것은 음악적인 효과를 위해 충분히 사용을 고려해 볼 만 하다고 생각할 수 있다. 그렇지 않다면 음악적으로 지나치게 경직될 수도 있을 것이다. [규칙 4]는 이러한 예외적인 경우에 대한 지침을 제공한 것으로 볼 수 있다.

5. 규칙 5

La Quinta, che alle figure, che seguono immediatamente li Punti della semibreue, & della minima, le quali non siano di tanto valore, quanto sono tali Punti; si come la Semiminima dopo il punto della Semibreue, & la Chroma dopo il punto della Minima; non si costuma di accompagnarle alcuna sillaba; & così a quell'e, che seguono immediatamente tali figure.

[그림 10] 『화성 체계』에 수록된 규칙 5에 대한 원문

“La Quinta, che alle figure, che seguono immediatamente li Punti della semibreue, et della minima, le quali non siano di tanto valore, quanto sono tali Punti: si come la Semiminima dopo il punto della Semibreue, et la Chroma dopo il punto della Minima: non si costuma di accompagnarle alcuna sillaba: et così a quelle, che seguono immediatamente tali figure.”

규칙 5:

“부점이 붙은 세미브레비스 또는 미니마 다음에 오는 음이 이전 부점들보다 음가가 짧으면 여기에 음절이 붙는 것은 일반적이지 않다. 예를 들어 부점이 붙은 세미브레비스 다음에 세미미니마가 온다거나 또는 부점이 붙은 미니마 다음에 푸자제가 붙는 경우이다.”

[규칙 5]를 살펴보면, 먼저 살펴보았던 [규칙 4]를 위배하는 규칙인 것처럼 보인다. [규칙 4]에서는 세미미니마나 세미미니마보다 작은 음가의 음표에 음절이 붙을 수 있다고 언급했다. 그러면서 세미미니마나 세미미니

마에 음절이 붙는 경우에는 보통 앞에 그보다 긴 음가의 음표가 오는 연쇄인 경우가 많다고 언급하였다. 앞에서 살펴본 예를 다시 보도록 하자.

[악보 17] 차를리노의 마드리갈 “Amor mentre dormia” 중 일부를 살펴보면 부점이 붙은 미니마(<t'al> 음절이 붙은 부분) 다음에 이보다 짧은 음가의 음표에 음절이 붙었다. 그런데 [규칙 5]에 따르면 “부점이 붙은 세미브레비스 또는 미니마 다음에 오는 음이 이전 부점들보다 음가가 짧으면 여기에 음절이 붙는 것이 일반적이지 않다.”라고 말하고 있다. 그렇다면 위의 예는 명백하게 [규칙 5]를 위반하는 것으로 보인다.

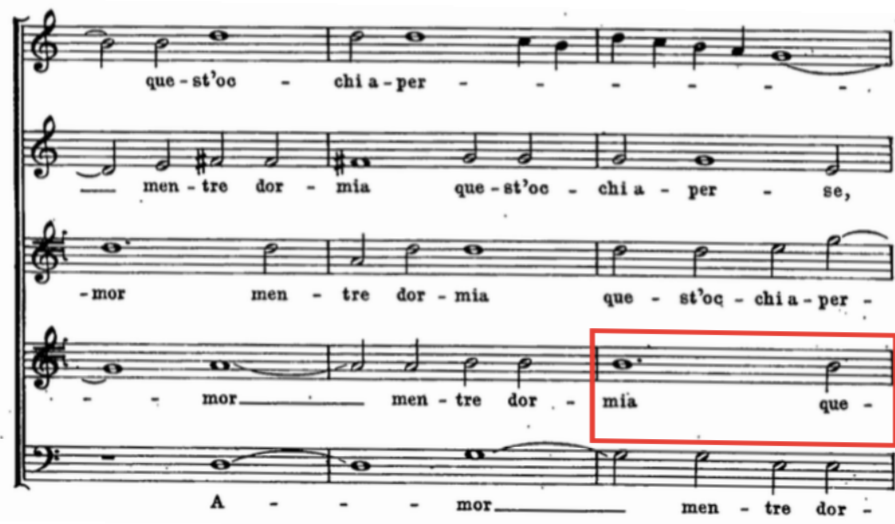
그런데 자세히 살펴보면 [규칙 5]는 [규칙 4]의 예외가 아니다. 여기서 정확히 말하고자 하는 바는 부점이 붙은 세미브레비스나 미니마의 ‘부점(dot)’보다 음가가 작은 음표에 음절이 붙어서는 안 된다는 것이다. 미니마의 부점은 세미미니마가 되며 세미미니마보다 작은 음가는 푸자에가 된다. 다시 말해 부점이 붙은 미니마 다음에 푸자에가 올 경우 이 푸자에에 음절이 붙어서는 안 된다는 것이다. 위의 예는 부점이 붙은 미니마 다음에 세미미니마가 왔으므로 [규칙 5]에 대한 예외가 아니다.



[악보 18] 차를리노의 마드리갈 “Amor mentre dormia”

prima parte 중 일부

위의 경우에도 부점이 붙은 미니마 다음에 푸자제가 아닌 세미미니마가 왔으므로 [규칙 5]를 위반한 경우가 아니다.



[악보 19] 차를리노의 마드리갈 “Amor mentre dormia”
prima parte 중 일부

위의 예에서는 부점이 붙은 세미브레비스가 나타난다. 그러나 다음에 오는 음표의 음가가 세미브레비스의 바로 다음 분할인 미니마이므로 아무 문제가 없다. 세미브레비스나 그보다 작은 음가의 음표가 오고 여기에 음절이 부여되면 [규칙 5]를 위반하게 된다. 다음의 경우도 마찬가지이다.



[악보 20] 차를리노의 마드리갈 “Amor mentre dormia”
seconda parte “Così passando” 중 일부

이어서 다음의 예를 살펴보도록 하자.

ni - ma'l sen - - te;
l'a - ni-ma'l sen - - te; e
- - te; e nel - l'on -
ch'an - - (1) cor l'a - ni - ma'l sen -
- cor l'a - ni - ma'l sen - - te;

[악보 21] 차를리노 마드리갈 “Amor mentre dormia”
prima parte 중 일부

이 경우 부점이 붙은 미니마 다음에 푸자예가 연속으로 나온다. 이 경우 이 푸자예에 음절이 붙게 되면 미니마의 부점인 세미미니마보다 작은

음가의 음표에 음절이 붙게 되므로 [규칙 5]를 위반하는 경우가 된다. 그러나 위의 예에서는 푸자에 음절이 붙지 않았으므로 [규칙 5]를 위반하지 않는다.

세릴은 차를리노가 자신의 마드리갈에서 [규칙 5]를 위반하지 않고 있다고 말한다.⁴⁸⁾

48) Barbara E. Sherrill, "the Madrigals of Gioseffo Zarlino", p.134.

6. 규칙 6

La Sesta, quando si porrà la sillaba sopra la Semiminima, si potrà anco porre vn' altra sillaba sopra la figura seguente.

[그림 11] 『화성 체계』에 수록된 규칙 6에 대한 원문

“La Sesta, quando si porrà la sillaba sopra la Semiminima, si potrà anco porre vn' altra sillaba sopra la figura seguente.”

규칙 6:

“세미미니마 밑에 음절이 붙을 때, 다른 음절은 다음에 오는 음에 붙을 수 있다.”

[규칙 6]은 [규칙 4]와 연관이 있다. [규칙 4]와 같은 예외가 발생했을 때 부가적인 사항을 설명해 주는 것이 [규칙 6]이다.

[규칙 6]이 말하고자 하는 상황은 세미미니마에 음절이 붙고 다음에 계속 음절이 있는 경우를 말한다. 세미미니마에 음절이 붙은 것은 비교적 작은 음가의 음표에 음절이 붙은 것을 말한다. [규칙 1]에 따르면 세미미니마에는 음절을 붙이지 않는 것이 허용되지만, 만약 짧은 음가에 음절이 붙일 경우 그 다음에 오는 음표에까지 그 음절을 유지해서 음절이 대응하는 전체적인 음가를 길게 유지하는 방법도 있을 수 있다. 그래서 앞에서 [규칙 1]을 살펴보면 세미미니마나 그보다 작은 음표 다음에 오는 흰음표(미니마 이상의 음표)에는 음절이 붙지 않아도 된다는 란프란코의 해석을 언

급하였다. 즉, 세미미니마에 음절이 있을 때 다음에 오는 음표에 새로운 음절을 부여하지 않을 수도 있지만 그렇다고 [규칙 4]에서처럼 작은 음가의 음표에 음절이 붙었을 때 그 다음 음표에 새로운 음절이 붙지 못한다는 것은 아니다. 세미미니마에 음절이 붙었더라도 그 다음 음표에 얼마든지 새로운 음절이 붙을 수 있다.



[악보 22] 차를리노의 마드리갈 “Amor mentre dormia”
seconda parte “Cosi passando” 중 일부

위의 예를 보면 세미미니마에 ‘chi’가 붙고 이어서 다음에 오는 음에 다른 음절인 ‘las’가 붙은 것을 알 수 있다.



[악보 23] 차를리노의 마드리갈 “Spent’era gia l’ardor”

prima parte 중 일부

위의 예를 보면 세미미니마에 음절이 붙는 경우에도 꼭 다음 음표에 음절이 붙어야 하는 것이 아님을 알 수 있다. 즉 [규칙 6]은 “다음에 오는 음에 음절이 붙을 수 있다”는 가능성을 강조한 것이다. 반면에 다음의 예에서는 세미미니마에 음절이 붙고 난 뒤에 다음 음표에 음절이 붙는 것을 볼 수 있다.



[악보 24] 차를리노의 마드리갈 “Spent’era gia l’ardor”

prima parte중 일부

뿐만 아니라 [규칙 6]은 세미미니마에 음절이 붙은 다음에 그 다음에 오는 음표가 세미미니마와 같은 음가가 작은 음표여도 음절이 붙을 수 있다는 것을 함의하고 있다.

7. 규칙 7

La Settima che qualunque figura, sia qual si uoglia, che sia posta nel principio della cantilena, o sia nel mezzo dopo alcuna pausa, di necessita porta seco la pronuntia di vna sillaba.

[그림 12] 『화성 체계』에 수록된 규칙 7에 대한 원문

“La Settima che qualunque figura, sia qual si uoglia, che sia posta nel principio della cantilena, o sia nel mezzo dopo alcuna pausa, di necessita porta seco la pronuntia di vna sillaba.”

규칙 7:

“멜로디가 시작하는 부분에 위치하거나 또는 곡 중간에 쉼표 다음에 오는 어떤 음이든지 음절의 발음을 전할 필요성이 있다. (음절이 부여되어야 한다.)”

이 규칙이 말하는 바는 프레이즈의 시작은 새로운 음절로 시작해야함을 말한다. 즉, 앞에서 나온 음절을 멜리스마로 받아서 프레이즈의 시작을 해서는 안 된다는 것을 의미한다.

차를리노는 프레이즈의 시작을 새로운 음절로 시작하지 않는 음악 형태를 ‘바버리즘(barbarism)’이라고 지적한다.⁴⁹⁾ 스토크루스 역시 “첫 음절은 첫 음으로”라는 규칙으로 차를리노의 [규칙 7]과 유사한 규칙을 주장했다.⁵⁰⁾

49) *Ibid.*, p.137.

그리고 [규칙 7]에서 주목해야 할 점은, 프레이즈를 시작하는 음 또는 곡 중간에 쉼표 다음에 오는 음의 경우, 그 음이 어떤 음인지와 무관하게 음절을 받을 필요가 있다는 것이다. 이 말은 [규칙 1]에서 언급한 것처럼 세미미니마 이상의 음가의 음표만이 음절을 받을 수 있는 것이 아니라, 세미미니마 그보다 작은 음가의 음표더라도 멜로디의 시작이나 쉼표 다음에 올 경우 그것이 새로운 음절을 받을 수 있다는 것을 말한다. [규칙 7]에 해당하는 경우는 차를리노의 마드리갈에서 매우 많이 등장한다. 또한 이 규칙은 현재에도 여전히 통용되는 규칙이라고 볼 수 있다.

[악보 11] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” prima parte 중 일부를 보면 ‘a’음절을 받는 음표의 음가가 세미미니마이다. 그러나 쉼표 다음에 오는 음표이기 때문에 [규칙 7]에 따라 새로운 음절을 받고 있다. 다음의 예 역시 마찬가지이다.

The image shows a musical score for a vocal part. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the staff. A red circle highlights a semiminima note (half note) that follows a comma in the lyrics. This note is part of a new syllable, 'le', which begins after the comma. The lyrics are: 'fer - si ra - di - ci, le brac - cia ra - mi'. The red circle is around the note for 'le'.

[악보 25] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” seconda parte
“Ind’a poco I piè miei” 중 일부

50) Edward Lowinsky, “A Treatise on Text Underlay by a German Disciple of Francisco de Salinas”, p.872.

- - - se, de -
 de - stan - do nel - la
 - - - se, de stan - do nel - la
 st'oc - chi a - per -
 mia que - st'oc - chi a - per -

[악보 26] 차를리노의 마드리갈 “Amor mentre dormia”
prima parte 중 일부

8. 규칙 8

La Ottava, che nel Canto piano non si replica mai parola, o sillaba: ancora che si odino alle volte alcuni, che lo fanno; cosa veramente biasimeuole: ma nel figurato tali repliche si comportano; non dico già di vna sillaba, ne di vna parola: ma di alcuna parte della oratione, quando il sentimento è perfetto; Et ciò si può fare quando ui sono figure in tanta quantità, che si possono replicare commodamente; ancora che il replicare tante fiate vna cosa (secondo 'l mio giudicio) non stia troppo bene; se non fusse fatto, per isprimere maggiormente le parole, che hanno in se qualche graue sentenza, Et fusse degna di cōsideratione.

[그림 13] 『화성 체계』에 수록된 규칙 8에 대한 원문

“La Ottava, che nel Canto piano non si replica mai parola, o sillaba: ancora che si odino alle volte alcuni, che lo fanno; cosa veramente biasimeuole: ma nel figurato tali repliche si comportano; non dico già di vna sillaba, ne di vna parola: ma di alcuna parte della oratione, quando il sentimento è perfetto; et ciò si può fare quando ui sono figure in tanta quantità, che si possono replicare commodamente; ancora che il replicare tante fiate vna cosa (secondo 'l mio giudicio) non stia troppo bene; se non fusse fatto, per isprimere maggiormente le parole, che hanno in se qualche graue sentenza, et fusse degna di consideratione.”

규칙 8:

“평성가(plainsong)에서, 어떠한 단어 또는 음절이 반복 되서는 안 된다. 그러나 정률 음악(mensural music)에서는 그러한 반복이 허용된

다. 즉, 완성된 문장의 가사의 일부분을 반복하는 것이 가능하다. 이것은 가사가 알맞게 반복될 수 있는 충분한 양의 음이 있을 때 이루어진다. 하지만 나의 판단으로는, 고려할 가치가 있는 중요한 메시지를 전달하는 단어들을 강조하기 위한 경우가 아닐 때는, 반복을 많이 하는 것은 좋지 않다.”

[규칙 8]은 가사의 내용을 판단했을 때 중요한 단어가 있을 경우 반복으로 강조를 할 수 있다는 것을 말한다. 이러한 규칙은 중요한 단어를 음가가 긴 음표에 할당하거나 멜리스마 양식을 부여함으로써 강조할 수 있다고 명시한 [규칙 1]과 유사한 규칙이라 할 수 있다.

ce - tra . fra' vo - stri ra - - mi

- tra fra' vo - stri ra - mi bei l'au -

fra' vo - stri ra - mi bei l'au -

- tra fra' vo - stri ra - - mi bei

- rea ce - tra fra' vo - stri ra - mi

bei l'au - ra mo - ve - a, fra' vo - stri

- ra mo - ve - a, fra' vo - stri

- ra mo - ve - a, fra' vo - stri ra - mi

l'au - ra mo - ve - a, fra'

bei l'au - ra mo - ve - -

[악보 27] 차를리노의 마드리갈 “Lauro gentile” prima parte 중
가사 반복 부분

위의 악보를 보면 가사 ‘fra vostri rami bei l’aura movea’ 부분이 각 성부에서 반복되고 있는 것을 볼 수 있다.⁵¹⁾ 이러한 반복은 차를리노의 마드리갈의 여러 부분에서 볼 수 있다.

다음에 제시되는 예를 보면 ‘con colpo tal’이라는 가사가 반복되고 있음을 알 수 있다.

51) 가장 아래 성부의 가사는 이어지는 마디에서 반복된다.

-sie - - - ri, con col - po

con col - po tal, ch'an -

- ri, con

men - - - te al - ti pen - sie - -

men - t'al - ti pen - sie - -

tal, con col - po tal, ch'an - cor l'a -

- co - r l'a - ni - ma 'l sen - te; tal ch'an - cor

col - po tal, ch'an - cor l'a - ni - ma 'l sen -

- ri, con col - po tal, con col - po tal, ch'an -

[악보 28] 차를리노의 마드리갈 “Amor mentre dormia”

prima parte 중 일부

9. 규칙 9

La Nona, che dopo l'hauere accommodato tutte le sillabe, che si trouano in un Periodo, ouero in una parte della oratione, alle figure cantabili; quando resterà solamente la penultima sillaba, & l'ultima; tale penultima potrà hauere alquante delle figure minori sotto di se; come sono due, o tre, & altra quantità; pur che la detta penultima sillaba sia longa, & non breue: percioche se fusse breue, si verrebbe a commettere il barbarismo; il perche cantando in tal modo si viene a fare quello; che molti chiamano la Neuma; che si fa, quando sotto una sillaba si proferisce molte figure; ancora che essendoposte cotali figure in tal maniera, si faccia contra la Prima regola data,

[그림 14] 『화성 체계』에 수록된 규칙 9에 대한 원문

“La Nona, che dopo l' hauere accommodato tutte le sillabe, che si trouano in un Periodo, ouero in una parte della oratione, alle figure cantabili: quando resterà solamente la penultima sillaba, et l' ultima: tale penultima potrà hauere alquante delle figure minori sotto di se: come sono due, o tre, et altra quantità: pur che la detta penultima sillaba sia longa, et non breue: percioche se fusse breue, si verrebbe a commettere il barbarismo: il perche cantando in tal modo si viene a fare quello, che molti chiamano la Neuma: che si fa, quando sotto una sillaba si proferisce molte figure: ancora che essendo poste cotali figure in tal maniera, si faccia contra la Prima regola data. ”

규칙 9:

“가사의 한 부분의 모든 음절이 음에 배치되고 단지 마지막에서 두

번째와 마지막 음절이 남아 있으면, 마지막에서 두 번째 음절이 짧지 않고 긴 경우에 한해서 그 음절은 몇 개의 작은 음들로 이루어 질 수 있다.”

[규칙 9]는 [규칙 1]과 어느 정도 연관이 있다. 일단 이 규칙이 말하는 바는 시의 마지막 부분 중에서 끝에서 두 번째 음절은 멜리스마로 이루어 질 수 있다는 말이다. 그렇다면 특별히 끝에서 두 번째 음절에 대한 언급을 할 필요는 무엇인지 그리고 왜 이것을 멜리스마로 처리할 수 있다고 언급하는 것인지에 대한 의문이 있을 수 있다. 이것은 당시 이탈리아어 시의 많은 형식이 한 행은 11개의 음절로 되어 있고 첫 강세는 주로 끝에서 두 번째 음절에 위치한다는 것과 연관되어 있다. 그리고 이러한 점에서 끝에서 두 번째 음절이 긴 경우에 한해서 그것이 멜리스마로 이루어질 수 있다고 언급한 것이다. 다시 말해 시의 행이 끝에서 두 번째에 강세가 오는 형식이라면 그 강세를 받는 음절은 멜리스마로 이루어질 수 있다는 것이다. 그리고 이러한 사실은 강세가 붙는 음절은 긴 음가에, 강세가 붙지 않는 음절은 짧은 음가에 대응하라는 [규칙 1]과도 연관이 있다.

-sor si ric - ca par - - - -
 - te - sor si ric - - - - ca par - -
 - te - sor si ric - ca par - te, le ri - ve
 par - te, le ri - ve ri - so - nar le ri -
 par te, le ri - ve ri - so - nar
 - te, le ri - ve ri - so - nar fe -
 - te, le ri - ve ri - so - nar fe - ste,
 ri - so - - nar, le ri - ve ri -
 - ve ri - so - nar fe - ste, le ri - ve ri - so -
 fe - ste le spon - de, le ri - ve

[악보 29] 차를리노의 마드리갈 “Donna che quasi cigno”

prima parte 중 일부

위의 예를 보면 행의 끝부분인 ‘parte’부분에서 ‘par’부분에 강세가 있는 경우이다. 따라서 ‘par’부분에 긴 멜리스마를 부여하고 있다.

10. 규칙 10

La Decima, et vltima regola è, che la sillaba vltima della oratione de terminare, secondo la offeruanza delle date Regole, nella figura vltima della cantilena. Ma perche in questa materia si potrà hauere infiniti essempli, essaminando le dotte compositioni di Adriano, et di quelli, che sono stati veramente, et sono suoi discepoli; pero senza mostrare altro essemplio, passerò à ragionar delle Legature, che si fanno con alcune delle figure cantabili, et seruendo ad un tale negotio.

[그림 15] 『화성 체계』에 수록된 규칙 10에 대한 원문

“La Decima, et vltima regola è, che la sillaba vltima della oratione de terminare, secondo la offeruanza delle date Regole, nella figura vltima della cantilena. Ma perche in questa materia si potrà hauere infiniti essempli, essaminando le dotte compositioni di Adriano, et di quelli, che sono stati veramente, et sono suoi discepoli; pero senza mostrare altro essemplio, passerò à ragionar delle Legature, che si fanno con alcune delle figure cantabili, et serueno ad un tale negotio.”

규칙 10:

“주어진 규칙에 따라서, 가사의 마지막 음절은 멜로디의 마지막 음에서 끝나야 한다.”

[규칙 10]은 곡을 마무리하는 방법에 대해 논의하고 있다. 이 규칙이 의미하는 것은, 시의 마지막과 노래의 마지막이 일치하여야 한다는 것이다. 이러한 방식은 가사의 구조를 음악에서 유사하게 구현하려는 시도로 볼

수 있으며, 가사를 음악적으로 전달하기 위한 방법의 하나로 볼 수 있다.

그리고 이 규칙은 [규칙 9]와 연관이 있다. [규칙 9]는 행의 마지막에서 끝에서 두 번째 음절에 강세가 있는 경우 그것을 멜리스마로 처리할 수 있다는 것이고 [규칙 10]은 그 다음 음절, 즉 마지막 음절에 관한 이야기이다. 강세가 주로 끝에서 두 번째에 오는 경우가 많으므로 끝에서 두 번째 음절에 대해서는 멜리스마를 부여하더라도 마지막 음절은 멜리스마 없이 그냥 끝내야 한다는 것이다.

[악보 29] 차를리노의 마드리갈 “Donna che quasi cigno” prima parte 중 일부를 보면 ‘parte’ 중 강세가 ‘par’에 있어서 긴 멜리스마로 표현되었지만 이어지는 멜리스마 없이 끝내고 있다.

in me-mo - ria di voi dop - po mil - l'an -
 me-mo - ria di voi dop - po mil-l'an - ni, dop - po mil -
 in me - mo - ria di voi dop - po
 - ni, in me-mo - ria di voi dop -
 - ni, in me-mo - ria di voi dop - po mil -

ni.
 - l'an - ni, dop - po mil - l'an - ni.
 mil - l'an - ni, dop - po mil - l'an - ni.
 - po mil - l'an - ni, dop - po mil - l'an - ni.
 - l'an - ni, dop - po mil - l'an - ni.

[악보 30] 차를리노의 마드리갈 “Donna che quasi cigno”
 seconda parte “Et benchè voi”의 끝 부분

위의 예는 차를리노의 마드리갈 “Donna che quasi cigno” seconda parte “Et benchè voi”의 끝 부분이다. 마지막 두 번째 음절 ‘l’an’이 강세를 받아 길게 멜리스마로 표현되고 있고 마지막 음절 ‘ni’는 더 이상의 멜리스마 없이 끝나고 있다.

11. 부가적인 규칙

이 절에서는, 차를리노가 직접적으로 언급하지는 않았지만 가사 붙이기 규칙에 추가할 수 있을 만한 내용들에 대해 알아보도록 하겠다.

첫째, 반복에 관한 규칙이다. 여기서 반복이란 같은 음정의 음이 연속해서 등장하는 것을 말한다. 다음의 예를 보도록 하자.



[악보 31] 차를리노의 마드리갈 “Cantin con dolc'e grazios'accenti”
prima parte 중 일부

위의 예를 보면 세미미니마에 ‘tin’과 ‘hor’음절이 부여되어 있음을 알 수 있다. 그러나 지금까지 살펴본 규칙 중에서는 이들 음절을 세미미니마에 부여할 만한 적절한 규칙을 찾기 어렵다. 세미미니마에 음절이 붙었을 때 다음에 오는 음에 음절이 붙을 수 있다는 [규칙 6] 혹은 [규칙 4]가 존재하지만, 두 규칙이 위의 예를 완벽히 설명하기 어려우므로 이 경우는 별도의 규칙으로 취급하는 것이 적당하다.

다시 말해 같은 음정의 반복되는 음이 있을 경우 그 음가가 미니마보다 작은 음가이더라도 음절이 붙을 수 있다는 규칙이 암묵적으로 있는 것으로 보아야 할 것이다. 다음의 예를 더 보도록 하자.



[악보 32] 차를리노의 마드리갈 “Donna che quasi cigno”
seconda parte “Et benchè voi” 중 일부

위의 예를 보면 ‘in rime chinar le’ 구절 중 ‘me’, ‘chi’, ‘nar’, ‘le’ 음절이 연속되는 세미미니마에 붙어있고, 같은 음정이 두 개씩 연속하는 경우임을 알 수 있다. 차를리노의 마드리갈을 살펴보면 예외없이 같은 음정이 반복되는 경우 미니마보다 음가가 작은 세미미니마에도 음절이 붙어있는 것을 볼 수 있다. 몇 가지 예를 더 보도록 하겠다.



[악보 33] 차를리노의 마드리갈 “Spent’era gia l’ardor”

seconda parte “Hor non so” 중 끝부분

위의 예에서도 같은 음정의 반복되는 음이 있을 경우 세미미니마에도 음절이 붙는 것을 확인할 수 있다.



[악보 34] 차를리노의 마드리갈 “I’ vo piangendo” seconda parte
“Si che, s’io viss’in guerra” 중 일부



[악보 35] 차를리노의 마드리갈 “Cantin con dolc’e
grazios’accenti” prima parte 중 일부

위의 두 경우도 같은 음정의 음이 반복되었을 때 음절이 붙을 수 있다는 부가적인 규칙의 예로 보인다. 그런데 한편으로는 위의 예들은 세미미

니마에 음절이 붙었을 경우 다음에 오는 음에 음절이 붙을 수 있다는 [규칙 6]에 해당하는 것으로도 보인다. 이러한 점에서 반복에 관한 부가적인 규칙은 [규칙 6]과도 밀접한 관련이 있다. 세미미니마에 음절이 붙고 뒤에 세미미니마나 그보다 긴 음가의 음에 음절이 붙는 경우, 이들이 동일한 음정의 반복인 경우가 많다. 다음의 예들을 보자.



[악보 36] 차를리노의 마드리갈 “Cantin con dolc’e grazios’accenti”
prima parte 중 일부

위의 예는 세미미니마에 음절이 붙고 그 뒤에 세미미니마보다 긴 음표에 음절이 붙는 경우이다. 그런데 이 경우에도 이 둘의 음정이 같다. 물론 [규칙 6]이 의미하는 바가 세미미니마 뒤에 오는 음표의 음정이 앞의 세미미니마와 동일해야 한다는 것은 아니다. 이 둘의 음정이 다른 경우도 많다. 그러나 [규칙 6]에 해당하는 예들을 찾아보면, 이들 중에 상당수가 반복에 관한 부가적인 규칙과 겹치는 것을 알 수 있다.

뿐만 아니라 반복에 관한 부가적인 규칙은 [규칙 4]와도 상당한 연관이

있다. 앞에서 [규칙 4]를 긴 음가의 음표와 짧은 음가의 음표로 이루어진 연쇄에서 짧은 음가의 음표가 세미미니마나 그보다 작은 음가이더라도 음절이 붙을 수 있다고 해석하였다. 그런데 그러한 음형을 살펴보면 두 음이 동일한 음정으로 이루어져 있는 경우가 많다.



[악보 37] 차를리노의 마드리갈 “È forse il mio ben”
prima parte 중 일부

위에 예를 든 경우 외에도 본 논문에서 [규칙 4]에 대해 언급한 부분을 살펴보면 두 개의 음정이 같은 경우를 많이 찾아볼 수 있다.

그러나 이 규칙이 동일한 음정이 반복되는 모든 경우에 반드시 음절이 붙어야 함을 의미하는 것은 아니다. 예를 들어 멜리스마의 중간에 나타나는 동일한 음정의 연쇄상태에서는 음절이 붙어서는 안 된다. 다음의 예를 보자.



[악보 38] 차를리노의 마드리갈 “I’ vo piangendo”

prima parte 중 일부

위의 예를 보면 멜리스마의 중간에 있는 동일한 음정의 음 반복에는 음절이 부여되지 않고 있다. 그리고 이러한 경우에는 음절이 부여되어서는 안 된다.

지금까지의 논의를 종합해보면, 미니마보다 음가가 긴 음표의 경우 같은 음정의 반복과는 상관없이 음절을 부여하지 않는다면 [규칙 1]을 위배하게 된다. 그리고 반복에 관한 부가적인 규칙이 [규칙 4]와 [규칙 6]과 어느 정도 연관이 있지만 이 두 규칙과는 다른 내용을 필요로 한다. 반복에 관한 부가적인 규칙은 세미미니마에 음절이 붙었을 경우 뒤에 같은 음정의 세미미니마들이 나타나면 이들 세미미니마에도 음절이 붙어야 함을 말한다. 차를리노의 아홉 개 마드리갈 작품을 살펴보면, 세미미니마에 음절이 부여되고 그 다음에 동일한 음정의 음표가 있는 경우에 그 음의 음가에 관련 없이 모두 음절이 부여되었다.

음악적인 면을 고려해 볼 때도, 짧은 음가의 음표가 동일한 음정으로 반복될 때, 음절이 바뀌지 않고 동일한 음절이 반복되면 노래 부를 때에 상당한 불편함이 따른다. 차를리노의 규칙이 작곡가뿐만 아니라 성악가를 위한 규칙이기도한 점을 고려해본다면 노래 부르기에 불편한 상황을 피하려고 했을 것이며 이러한 고려가 반복에 관한 암묵적인 규칙으로 나타났을 것이라고 추정할 수 있다.

두 번째로 언급할 부가적인 규칙은 끝맺음에 관한 규칙이다. 앞에서 언급하였듯 차를리노는 자신의 마드리갈의 대본으로 페트라르카와 같은 이탈리아 소네트를 사용하였다. 그리고 표준적인 이탈리아 소네트는 크게 옥타브(octave)와 세스텟(estet)라고 부르는 두 부분으로 이루어져 있다. 여덟 행으로 이루어진 옥타브가 prima parte에 해당하고 여섯 행으로 이루어진 세스텟이 seconda parte에 해당한다. 그런데 대본으로 사용된 소네트가 크게 두 부분으로 나누어진다면 시의 형식을 중요시하는 음악 역시 시에서의 구분을 나타내 줄 필요가 있다. 이에 따라 차를리노의 마드리갈은 prima와 seconda parte의 마지막은 항상 브레비스 이상의 음가를 가진 음표로 끝맺고 있다. 이렇게 긴 음가의 음표를 사용해서 시의 구성상 분리되는 부분을 나타내고 있다고 볼 수 있다. 다음의 예를 살펴보자.

12. 표면적인 예외들

여기에서는 앞에서 살펴본 규칙들로 설명하기 어려운 예외들을 살펴보도록 하겠다. 문제가 되는 경우는, 긴 음가의 음표에 음절이 부여되지 않거나 짧은 음가에 음절이 부여되는 경우이다. 긴 음가의 음표에 음절이 부여되지 않는 경우는 리가투레를 제외하고는 차를리노의 마드리갈에서 나타나지 않고 있다. 따라서, 남은 문제는 짧은 음가의 음표에 음절이 부여되었을 때 앞에서의 규칙으로는 설명할 수 없는 경우들이다. 다음의 예를 보자.



[악보 40] 차를리노의 마드리갈 “Spent’era gia l’ardor”
seconda parte “Hor non so” 중 일부

위의 예를 보면 세미미니마들에 음절이 붙어 있는 것을 볼 수 있다. 앞의 부가적인 예에서 살펴본 것처럼 같은 음정의 음들이 반복되면 음절을 바꾸어서 붙일 수 있다. 그러나 위의 경우는 음정이 같은 경우가 아닌, 다른 음정의 세미미니마 음가를 가진 음표에 음절들이 붙어 있다. [규칙 1]

에 따르면 이러한 경우는 [규칙 1]과 맞지 않는다. 앞에서 살펴본 예들의 경우에도 같은 음정이 반복되는 경우가 아니라면, 앞의 짧은 음가를 가진 음표에 음절이 붙으면 뒤에 오는 음표는 대개 음가가 길다. 그러나 세미미니마에 음절이 붙을 때 다음에 오는 음에 음절이 올 수 있다는 [규칙 6]을 생각해본다면 이러한 예는 예외가 될 수 없다. 위의 예가 표면상 예외로 보인다는 점을 제외하고도 사실 차를리노의 규칙 중 가장 중요한 역할을 한다고 할 수 있는 [규칙 1]에 비추어 볼 때 위와 같은 예는 맞지 않는다.

위와 같은 경우를 살펴보면 실제 차를리노의 마드리갈에서 자주 등장하지 않는다. 그리고 위와 같은 경우가 몇 개의 곡과 seconda parte에서만 집중적으로 나타난다는 점이 특히 주목할 만하다. 차를리노의 마드리갈의 다른 곡들에서도 이러한 예외들은 나타난다.



[악보 41] 차를리노의 마드리갈 “Cantin con dolc’e grazios’accenti”
seconda parte “Cantin del Minzio” 중 일부

- - te o - v'in vir - tù de' bei con -
 v'in vir - tù de' bei con - cen - ti tes - se v'al tem po
 - - - me v'al - za - -
 - - - me v'al - za - - -
 - me v'al - za - - - te

[악보 42] 차를리노의 마드리갈 “Donna che quasi cigno”
 seconda parte “Et benchè voi” 중 일부

제 3 절 차를리노의 가사 붙이기 규칙의 적용

1. 조스캥 데 프레(Josquin des Prez)

조스캥 데 프레(J. des Prez, 1450-1521)는 르네상스 시대의 대표적인 작곡가이자 제 1작법에 속하는 작곡가로 여겨지고 있다. 따라서 시기적으로는 좀 앞선 인물이지만 충분히 언급할 필요가 있다.

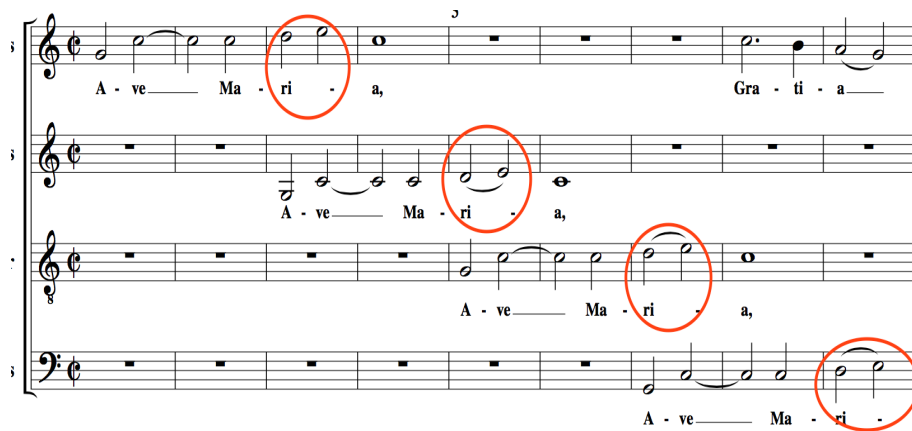
여기에서는 조스캥의 대표작으로 언급되는 “Ave Maria ... virgo serena”에 대해 살펴보도록 하겠다.

‘Ave Maria ... virgo serena(이하 Ave Maria)’의 가사는 라틴어이다. 따라서 일반적인 이탈리아어의 운문법으로는 구조를 파악할 수 없다. 여기에서는 라틴어의 단어 강세를 바탕으로 그의 작품을 분석해보도록 하겠다. 가사의 강세는 다음과 같다.

Áve María, grátia pléna, Dóminus técum. Benedícta tu in muliéribus, et benedíctus frúctus véntris túi, Iésus.⁵²⁾

“Ave maria” 부분을 자세히 살펴보도록 하겠다.

52) *Missale Romanum*(1962)„DOMINICA QUARTA ADVENTUS I classis p.14.

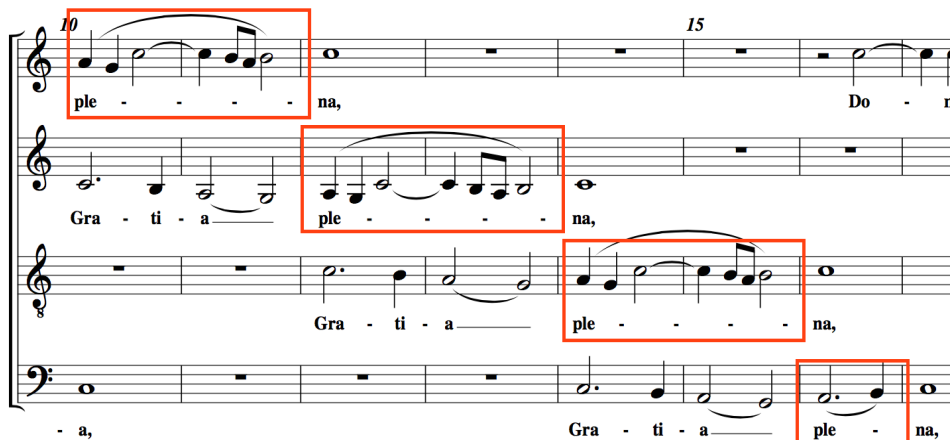


[악보 43] 조스캥 데 프레(J. des Prez)의 마드리갈

“Ave Maria”의 첫 부분

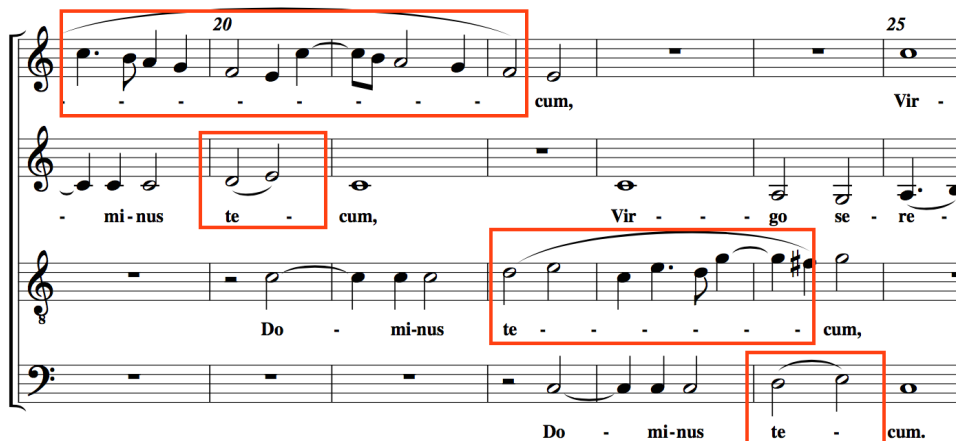
위의 예를 보면 ‘Maria’의 강세가 있는 부분인 ‘ri’음절이 길게 강조되고 있는 것을 볼 수 있다. 다만 첫 단어인 ‘Ave’의 경우 강세는 ‘a’에 있지만 실제 음악에서 강조되는 부분은 ‘ve’ 음절이다. 음절의 강세를 잘못 파악한 것인지 다른 의도가 있는 것인지는 확인할 수 없으나 ‘Ave’의 경우도 특정 음절을 일률적으로 강조하고 있다는 점은 분명하다.

다음은 ‘Gratia plena’ 부분이다. 강세는 ‘Gra’와 ‘ple’에 있다. ‘Gra’부분이 긴 음가의 음표로 강조되고 있는 것을 확인할 수 있다. ‘ple’의 경우는 더욱 확실하게 다른 음절에 비해 길게 강조되고 있는 것을 알 수 있다.



[악보 44] 조스캥 데 프레(J. des Prez)의 마드리갈
“Ave Maria” 중 ‘Gratia plena’ 부분

다음 부분인 ‘Dominus tecum’을 살펴보도록 하자. 강세는 ‘Do’와 ‘te’에 있다. 아래의 예를 보면 음절 ‘Do’와 특히 ‘te’가 길게 강조되고 있음을 알 수 있다.



[악보 45] 조스캥 데 프레(J. des Prez)의 마드리갈
“Ave Maria” 중 ‘Dominus tecum’ 부분

이 후의 다른 부분 역시 단어의 강세를 잘 반영하고 있는 것을 확인할 수 있다.

조스캥의 'Ave Maria'는 마드리갈이 아닌 모테트이고 가사도 라틴어이지만 앞의 예들을 보면 음악이 가사의 형식적 구조에 대응하고 있음을 알 수 있다. 이러한 점에서 조스캥은 제 1작법 작곡가에 속한다고 볼 수 있으며 또한 차를리노의 규칙에 상당 부분 부합하는 작곡가라고 볼 수 있을 것이다.

2, 아드리안 빌라르트(Adrian Willaert)

아드리안 빌라르트(A. Willaert, 1490-1562)는 차를리노의 스승이자 차를리노가 가사 붙이기의 전형으로 여길 만큼 가사 붙이기에 있어 모범적인 예들을 보여 주고 있다.

다음은 빌라르트의 마드리갈 “Mentre che'l cor dagli amorosi vermi”의 prima parte의 마지막 부분이다.

60

pen-sier no - vie'n-fer - mi, a' pen-sier no - vie'n-fer - mi.

- mi, a' pen-sier no-vie'n-fer-mi, a' pen-sier no-vie'n-fer - mi.

fer - mi, a' pen-sier no-vie'n-fer - mi.

a' pen-sier no-vie'n-fer - mi, a' pen-sier no-vie'n-fer - mi.

fer - mi, a' pen-sier no-vie'n-fer - mi.

[악보 46] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈

“Mentre che'l cor dagli amorosi vermi” prima parte의 끝 부분

위의 예를 보면 마지막에서 두 번째 음절이 긴 경우에 한해 그 음절은 멜리스마로 이루어 질 수 있다는 [규칙 9]에 따라 옥타브의 마지막 행의 음절 /vie'n/fer/mi 중 강세를 받는 'fer'가 길게 멜리스마로 표현되고 있다. 다른 성부에서의 'fer' 음절은 멜리스마로 표현되고 있지는 않지만 이

또한 강세를 받는 음절답게 마지막 음절을 제외한 다른 음절들 보다 긴 음가를 부여 받고 있다.

또한 멜리스마로 표현된 성부 외에 강세를 받는 음절은 긴 음가에 대응시킨다는 [규칙 1]에 따라 ‘fer’ 음절이 모두 세미브레비스나 브레비스 음가의 음표로 표현되어 있다. 그리고 가사의 마지막 음절은 멜로디의 마지막 음에서 끝나야 한다는 [규칙 10]에 따라 마지막 음절 ‘mi’는 모두 하나의 음표에 대응하고 있음을 알 수 있으며 옥타브나 세스텟의 마지막 음절은 브레비스 이상의 음가의 음표로 표현되어야 한다는 부가적인 규칙에 따라 모두 브레비스보다 더 긴 음가인 롱가나 롱가 이상의 음가로 표현되어 있음을 알 수 있다.

“Mentre che’l cor dagli amorosi vermi”의 seconda parte인 “Quel foco è morto” 역시 마찬가지이다. prima parte와 마찬가지로 quintus 성부에서 /dol/cez/za의 끝에서 두 번째 음절 ‘cez’가 강세를 받아 길게 표현되어 있다.

50 55

tre, e pian - ger di dol - cez - - za.

pie - tre, e pian - ger di dol - cez - za, e pian - ger di dol - cez - za.

- ger di dol - cez - - za, e pian - ger di dol - cez - za.

pian - ger di dol - cez - za, e pian - ger di dol - cez - za.

pian - ger di dol - cez - - za, e pian - ger di dol - cez - za.

[악보 47] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈

“Mentre che'l cor dagli amorosi vermi” seconda parte

“Quel foco è morto”의 끝 부분

위의 예에서 음절 ‘cez’를 받는 부분은 정확히 말하면 리가투레이다. 리가투레에는 한 개 이상의 음절을 부여하지 않는다는 [규칙 2]에 따라 한 개의 음절만이 부여되었다. 그리고 앞서 살펴보았듯이 여기서 등장하는 리가투레는 차를리노의 마드리갈에서 주로 등장하는 세미브레비스 두 개로 이루어진 c.o.p 리가투레이다.

리가투레는 일종의 멜리스마로 해석할 수 있으며 따라서 이 부분 역시 가사의 마지막 부분에서 강세를 받는, 끝에서 두 번째 음절이 멜리스마로 표현되는 것으로 볼 수 있다. 또한 cantus 성부에서도 ‘cez’가 멜리스마로 표현되고 있다.

다른 성부에서 ‘cez’음절 역시 [규칙 1]에 따라 세미브레비스 이상의 긴 음가로 표현되고 있으며 또한 마지막 음절은 [규칙 10]에 따라 하나의 음으로 끝난다. 음가 역시 부가적인 규칙에 따라 롱가 이상으로 되어 있다.

리가투레의 경우 prima parte와 seconda parte에 모두 등장하며 리가투레에 하나 이상의 음절을 부여하지 않는다는 [규칙 2]를 어기는 경우는 없다. 그리고 리가투레의 종류는 모두 세미브레비스 두 개로 이루어진 c.o.p이다.

[악보 48] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈

“Mentre che'l cor dagli amorosi vermi” seconda parte

“Quel foco è morto”에 등장하는 리가투레

부점에 음절을 붙일 수 없다는 [규칙 3] 또한 곡 전체에서 예외 없이 지켜지고 있다.

멜로디가 시작하는 부분이나 침표 다음에 오는 음표는 어떤 음이든 음절을 부여받아야 한다는 [규칙 7] 역시 예외 없이 지켜지고 있다. 다음의 예를 보자.

30

mi di-sar - mo, Con stil ca - nu - to, a - vrei fat -

- mo, Con stil ca - nu - to, Con stil ca - nu - to, a - vrei fat -

Con stil ca - nu - to, Con stil ca - nu - to, a - vrei fat - to, par-lan -

de og-gi mi di - sar - mo, Con stil ca - nu - to, a - vrei fat - to, par-lan-do,

mi di - sar - mo, Con stil ca - nu - to, a - vrei fat - to, par-lan -

[악보 49] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈

“Mentre che'l cor dagli amorosi vermi” seconda parte

“Quel foco è morto” 중 일부

위의 예에서 침표 다음의 음표가 ‘a’ 음절을 받아 시작하고 있다. 물론 음절을 받는 음표가 미니마이므로 [규칙 7]과는 별개로 [규칙 1]에 의해 음절을 받아야 할 것이다. 그러나 미니마 외에 세미미니마로 시작하는 경우에도 예외 없이 음절을 받고 있다.

30

do - ler - mi, Ed eb-bi-ar-dir, can - tan - do, di do - ler - mi D'A-

tan - do, di do - ler - mi, Ed eb-bi-ar-dir, can - tan - do, di do - ler - mi

eb - bi ar-dir, can - tan - do, di do - ler - mi, Ed eb - bi ar-dir, can -

- do, di do - ler - mi, Ed eb-bi-ar-dir, can - tan - do, di do - ler - mi, Ed

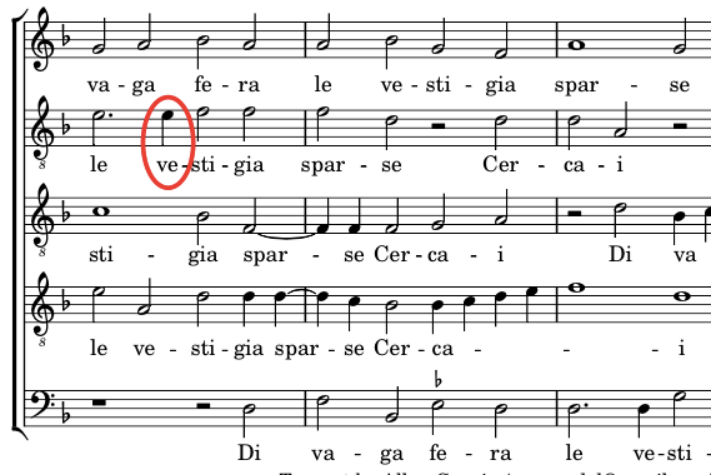
di do - ler - mi, Ed eb-bi-ar-dir, can - tan - do, di do -

[악보 50] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈

“Mentre che'l cor dagli amorosi vermi” prima parte 중 일부

위의 예에서처럼 쉼표 뒤의 음표는 [규칙 7]에 따라 음가가 세미미니마 혹은 세미미니마보다 작은 음가의 음표여도 예외 없이 음절을 받아서 시작하고 있다.

다음으로 그의 예를 알아보도록 하겠다. [규칙 7]을 제외하면 이에 해당하는 규칙은 [규칙 4와 6]이 될 것이다. 다음의 예를 보자.



[악보 51] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈

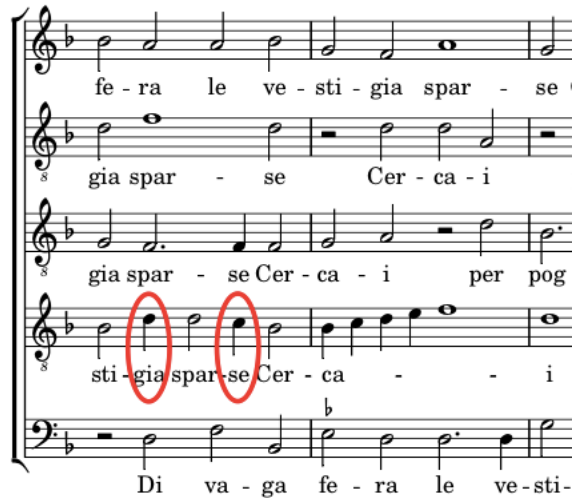
“Mentre che'l cor dagli amorosi vermi” prima parte 중 일부

위의 예에서 음절 ‘ve’는 세미미니마에 부여되어 있다. 그러나 위와 같은 긴 음가의 음표 뒤에 짧은 음가의 음표가 이어지는 음형은 차를리노의 마드리갈에서 빈번하게 나왔던 음형이며 이러한 경우 뒤의 짧은 음가의 음표에 음절이 부여되는 경우가 많았다. 뿐만 아니라 위의 경우는 동일한 음정의 음표가 반복될 때에는 음절을 부여해야 한다는 부가적인 반복 규칙에 해당하기도 한다. 빌라르트의 마드리갈에서 세미미니마에 음절이 부여되는 경우는 위와 같은 경우가 대부분이다. 다음의 예 역시 마찬가지이다.



[악보 52] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈
 “Mentre che'l cor dagli amorosi vermi” seconda parte
 “Quel foco è morto” 중 일부

그러나 이에 해당하지 않는 부분 역시 존재한다. 다음의 예를 보자.



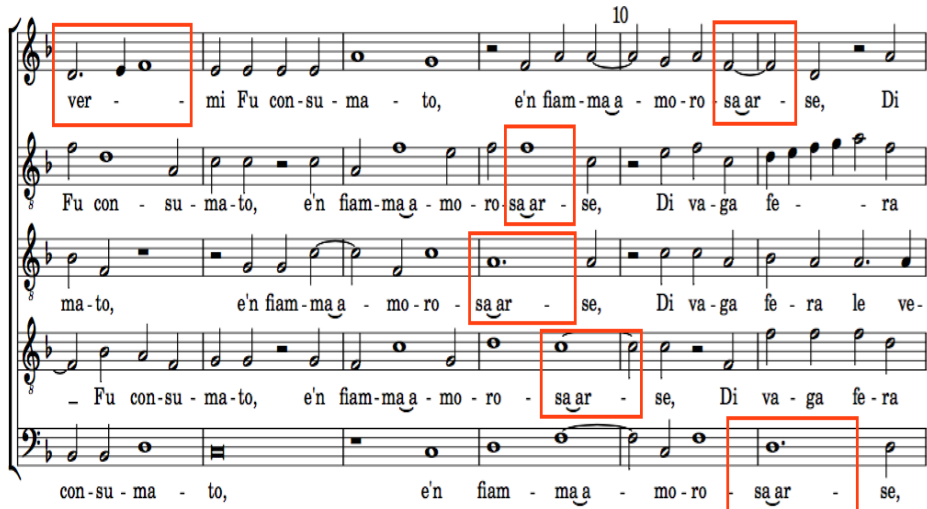
[악보 53] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈
 “Mentre che'l cor dagli amorosi vermi” prima parte 중 예외

위의 예에서 표시된 부분은 동일한 음정의 반복도 아니며 [규칙 6]에서 처럼 세미미니마 다음에 오는 음표도 아니다. 이러한 경우처럼 세미미니마에 음절이 붙는 경우는 예외적인 상황으로 보아야 할 것이다. 그러나 [규칙 4]가 말하는 것처럼 세미미니마나 세미미니마보다 작은 음가의 음표에 음절이 붙은 경우가 ‘드물게’ 있을 수 있으며 빌라르트의 경우에 이러한 상황은 매우 드물게 존재한다. 앞에서 살펴본 차를리노의 경우에도 이런 예외적인 상황이 있었으나 이 역시 매우 드물게 나타났다.

다음으로 [규칙 1]에 대해 알아보도록 하겠다. 먼저 리가투레를 제외하고 미니마 이상의 음가를 가진 음표에 음절이 부여되지 않는 경우는 없었다. 다음으로 강세와 음가의 관련에 대해 알아보도록 하겠다.

[악보 54] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈

“Mentre che'l cor dagli amorosi vermi” prima parte 중 첫 부분



[악보 55] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈

“Mentre che'l cor dagli amorosi vermi” prima parte 중 일부

위의 [악보 54]을 보면 페트라르카 소네트의 첫 번째 행 ‘Mentre che’l cor da gli amorosi vermi’가 전형적인 이탈리아 운문법에 따라 끝에서 두 번째 음절인 ‘ver’에 강세를 받고 음악에서도 ‘ver’에 해당하는 부분이 거의 멜리스마로 표현되고 있다. 멜리스마로 표현되지 않는 부분도 세미브레비스의 긴 음가로 표현되고 있음을 알 수 있다.

[악보 55]에서는, 다음 행인 ‘fu consumato, e’n fiamma amorosa arse,’ 역시 끝에서 두 번째 음절인 ‘ar’⁵³⁾에 강세를 받고 있고 음악에서도 긴 음가로 처리되고 있음을 볼 수 있다. 앞에서 보았듯 마지막 행 역시 강세를 받는 끝에서 두 번째 음절이 길게 강조되고 있다.

“Mentre che’l cor dagli amorosi vermi”의 seconda parte에서도 역시 마찬가지이다. 다음의 예를 보자.

53) 여기에서는 ‘sa-ar’의 연음으로 처리되고 있다.

5

Cantus Quel fo - co è mor - to,

Altus Quel fo - co è mor - to, e'l co - pre un

Tenor Quel fo - co è mor - to, e'l co - pre un

Quintus Quel fo - co è mor - to, e'l co - pre un

Bassus Quel fo - co è mor - to, e'l

10

e'l co - pre un pic - ciol mar - mo,

pic - ciol mar - mo, e'l co - pre un pic - ciol mar - mo, Che se

pic - ciol mar - mo, e'l co - pre un pic - ciol mar - mo, Che se col tem

pic - ciol mar - mo, e'l co - pre un pic - ciol mar - mo, Che

co - pre un pic - ciol mar - mo, e'l co - pre un pic - ciol mar - mo, Che se

[악보 56] 빌라르트(A. Willaert)의 마드리갈

“Mentre che'l cor dagli amorosi vermi” seconda parte

“Quel foco è morto”의 첫 부분

시의 첫 번째 행 ‘Quel foco è morto, e'l copre un picciol marmo,’의 끝에서 두 번째 음절인 ‘mar’가 강세를 받고 있고 음악에서도 역시 멜리스마로 표현되거나 세미브레비스의 긴 음가로 표현되고 있다.

뿐만 아니라 평성가와 다르게 단어나 문장이 반복될 수 있다는 [규칙 8]에 따라 첫 번째 행의 뒷 부분 ‘e’l copre un picciol marmo,’ 뒤에서 다시 반복되고 있다.

3. 치프리아노 데 로레(Cipriano de Rore)

치프리아노 데 로레(C. de Rore, 1515-1565)는 빌라르트의 제자로 알려져 있지만 후에 몬테베르디에 의해 제 2작법 작곡자로 명명된다. 로레는 마드리갈 작곡가이자 마렌찌오나 몬테베르디 등에 영향을 준 것으로 평가되고 있다.⁵⁴⁾

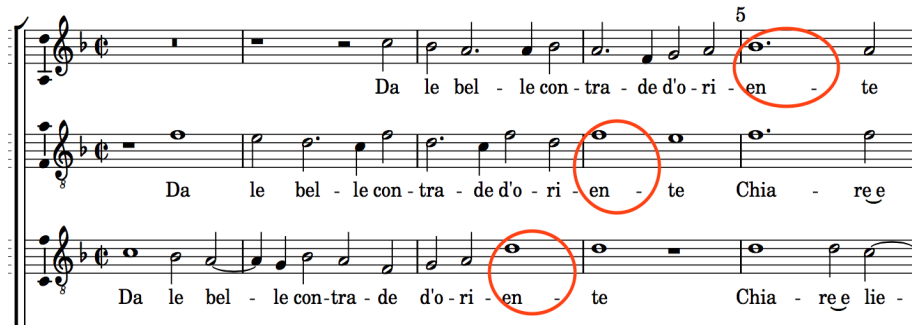
여기에서는 로레의 대표적인 마드리갈인 “Da le belle contrade d’oriente”에 대해 살펴보도록 하겠다.

로레는 1550년을 기점으로 그 이전에는 38곡을 페트라르카 시를 가사로 사용하여 작곡하였으나 그 이 후에는 한 곡 이외에는 페트라르카의 시를 가사로 사용하지 않았다고 한다.⁵⁵⁾ “Da le belle contrade d’oriente”의 경우도 페트라르카의 시를 가사로 사용하지 않고 있다. 그러나 시의 총 행 수는 14행으로 전형적인 이탈리아 소네트의 형태를 보이고 있다.

시의 첫 번째 행인 ‘Da le belle contrade d’oriente’는 전형적인 이탈리아 소네트의 형식인 11음절로 되어 있다. 끝에서 두 번째 음절인 ‘en’의 강세를 음악에서도 긴 음가로 표현하고 있다.

54) *Ibid.*, p.130.

55) *Ibid.*, p.131.



[악보 57] 로레(C. de Rore)의 마드리갈

“Da le belle contrade d’oriente”의 첫 번째 행 강세 부분

두 번째 행은 ‘Chia/re e/lie/ta/s’er/gea/Ci/pri/gna/, ed/I/o’이다. 행의 음절 수는 12음절이다. 이탈리아어 운문법에서 음절 수는 크게 제한이 없으나 홀수 음절에 비해 짝수 음절은 잘 쓰이지 않는다. 12음절은 전형적인 형식에서 크게 벗어난 음절 수라고 볼 수 있다. 그러나 두 번째 행에서 쉼표 다음에 있는 ‘ed io’를 떼어놓고 생각한다면 두 번째 행의 음절은 9음절로 볼 수 있으며 9음절은 7음절과 함께 11음절 다음으로 많이 쓰이는 음절이다.

두 번째 행은 9음절로 이루어진 행으로 보고 홀수 음절 행의 전형적인 주 강세인 끝에서 두 번째 음절에 강세가 붙는다고 보면, 로레의 마드리갈에서 두 번째 행도 규칙을 따른 것으로 볼 수 있다.

[악보 58] 로레(C. de Rore)의 마드리갈

“Da le belle contrade d’oriente”의 두 번째 행

[악보 58]를 보면 끝에서 두 번째 음절인 ‘pri’가 멜리스마나 긴 음가로 표현되고 있음을 알 수 있다. 뿐만 아니라 두 번째 행 쉼표 뒤에 덧붙여진 ‘ed io’ 부분을 보면 시에서 쉼표로 표시된 부분을 표현하기 위해 음악에서도 쉼표로 동일하게 나타내고 있는 것을 알 수 있다.

시의 첫 여덟 번째 행인 옥타브 역시 음악적으로 표현되고 있다. 여덟 번째 행은 ‘Che sarà qui di me scura e dolente?’이며 [규칙 9와 10]에 의해 마지막 두 음절인 ‘en’과 ‘te’가 긴 음가로 표현되고 있다. 그리고 시가 옥타브와 세스텝으로 구분되는 것을 나타내기 위해 다음 행이 시작하기 전에 쉼표로 그것을 표시해주고 있다.

35

40

di - o. Che sa - rà qui di me scu - ra e do len - te? Ahi___

Che sa - rà qui di me scu - ra e do len - te? Ahi___

Che sa - rà qui di me scu - ra e do len - te? Ahi___

di - o. Che sa - rà qui di me scu - ra e do len - te? Ahi___

[악보 59] 로레(C. de Rore)의 마드리갈
 “Da le belle contrade d’oriente”의 옥타브 끝 부분

곡의 끝맺음 역시 마찬가지로 규칙에 의해 전형적인 모습으로 끝맺고 있다.

75 80

Che giam-mai ne fer più l'E - dra o l'A - can - - - to.

can - to, Che giam - mai ne fer più l'E - dra o l'A - can - to, l'E - dra o l'A can - to.

- to, Che giam-mai ne fer più l'E - dra o l'A can - to.

Che giam-mai ne fer più l'E - dra o l'A can - to.

can - to, Che giam - mai ne fer più l'E - dra o l'A can - to.

[악보 60] 로레(C. de Rore)의 마드리갈

“Da le belle contrade d’oriente”의 끝 부분

위의 예의 마지막 행 ‘Che giammai ne fer più l’Edra o l’Acanto.’에서 강세를 받는 마지막에서 두 번째 음절 ‘can’이 [규칙 9]에 따라 멜리스마나 긴 음가로 나타나고 있으며 마지막 음절 역시 [규칙 10]에 따라 하나의 긴 음표로 나타나고 있는 것을 알 수 있다.

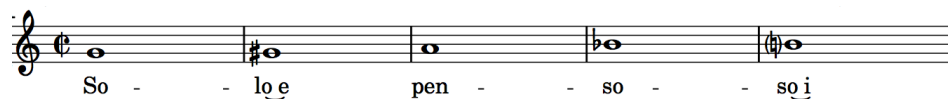
4. 루카 마렌찌오(Luca Marenzio)

마드리갈의 대표적인 작곡가이자 몬테베르디가 제 2작법에 해당하는 작곡가로 언급한 루카 마렌찌오(L. Marenzio, 1553-1599)에 대해 살펴보도록 하겠다. 마렌찌오는 ‘제 2작법’이라는 명칭에 걸맞게 가사의 의미에 중점을 둔 음악적인 표현을 보여주고 있다.

그의 대표작인 ‘홀로 생각에 잠겨(Solo e pensoso)’를 살펴보도록 하겠다.

대본은 페트라르카의 시이며 첫 번째 행은 ‘Solo et pensoso i più deserti campi’ 로 11음절로 이루어져 있다.

그런데 다음의 예를 보면 최상성부 cantus 성부에서 리듬의 차이 없이 긴 음가로 시의 첫 번째 행이 표현되고 있는 것을 볼 수 있다.



[악보 61] 마렌찌오(L. Marenzio)의 마드리갈
“Solo e pensoso”의 첫 번째 행 cantus 성부 부분

이러한 표현은 시의 강세를 음가로 표현하려는 차를리노의 규칙과 전혀 관련이 없는 방식이다. 차를리노의 특정 규칙을 위반하고 있지는 않지만 시의 형식과 대응하고 있는 것으로도 볼 수 없으며, 규칙을 어기고 있다고 볼 수 있다.

이러한 특이성은 ‘홀로 생각에 잠겨’의 cantus 성부가 가사 그리기 기법의 좋은 예로 흔히 인용된다는 점에서 그 해답을 찾을 수 있다. 이 부분은 가사의 의미를 살리기 위해 시인의 발걸음을 느리게 상행했다가 하행

하는 선율로 표현한 것으로 설명된다.⁵⁶⁾ 이것은 가사의 ‘의미’에 중점을 둔 제 2작법에 해당하는 것이며 따라서 가사의 형식에 더 중점을 둔 차를 리노의 규칙과는 다른 방식의 표현 방법이다.

그러나 cantus 성부를 제외하고 나머지 성부는 어느 정도 시의 형식적인 면을 따르고 있다고 볼 수 있다.

다음의 예를 보면 첫 번째 행의 주 강세인 끝에서 두 번째 음절 ‘cam’이 멜리스마나 긴 음가로 표현되고 있다.

The image shows a musical score for 'Solo e pensoso' by L. Marenzio. It consists of five staves. The lyrics are written below the staves. Red circles and a red box highlight the 'cam' syllable in different parts of the score.

Staff 1: più de - - ser - - ti cam - pi vo

Staff 2: pi i più de-ser-ti cam - pi vo mi-su-ran-do

Staff 3: pi i più de-ser-ti cam - pi vo mi-su-ran-do a pas-si tar -

Staff 4: lo e pen-so-so i più de-ser-ti cam - pi vo mi-su-ran-do a

Staff 5: So-lo e pen-so-so i più de-ser-ti cam - pi vo mi-su-ran-do a pas-si

[악보 62] 마렌찌오(L. Marenzio)의 마드리갈

“Solo e pensoso”의 첫 번째 행 강세 부분

물론 tenor 성부의 경우 강세가 음악에 반영되지 않고 있다. 그러나 다른 성부에서는 강세를 반영하고 있음을 알 수 있다. 마지막 음절인 ‘pi’가 아래 두 성부에서 긴 음가로 강조되고 있지만 이는 첫 번째 행의 끝을 표현하는 것으로 충분히 해석될 수 있으므로 예외적인 경우에 해당하지 않는다.

56) 이영민, 『르네상스 음악』, p.142

또한 [규칙 8]에 따라 altus 성부와 tenor 성부에서 첫 번째 행의 일부인 ‘i piu deserti campi’가 반복되고 있다.

이어서 시의 다섯 번째 행 부분을 살펴보도록 하겠다. 다섯 번째 행은 ‘Altro schermo non trovo che mi scampi’이며 11음절로 되어 있다. 마지막에서 두 번째 음절인 ‘scam’에 주 강세가 있으며 음악에서도 이를 매우 긴 멜리스마로 표현하고 있다.

The image shows a musical score for five staves. The lyrics are: 'pi d', 'scam pi', 'non tro - vo', 'non tro-vo che mi scam - - - pi', and 'non tro-vo che mi scam - - - pi'. Red boxes highlight the melisma 'scam' in the second, fourth, and fifth staves. The first staff has a red box around the first few notes. The second staff has a red box around the 'scam' syllable. The fourth staff has a red box around the 'scam' syllable. The fifth staff has a red box around the 'scam' syllable.

[악보 63] 마렌찌오(L. Marenzio)의 마드리갈
“Solo e pensoso”의 다섯 번째 행 강세 부분

아래의 [악보 64]에서 보다시피 시의 첫 여덟 번째 행(옥타브)의 마지막 행은 ‘di fuor si legge com’io dentro avampi’이며 마지막에서 두 번째 음절인 ‘vam’이 [규칙 9]에 따라 멜리스마나 긴 음가로 표현되고 있으며 마지막 음절은 [규칙 10]에 따라 하나의 음표로 표현되고 있다. 또한 옥타브를 끝내는 부분이므로 매우 긴 음가로 표현되고 있다.

77

per - chè ne-gl'at-ti d'al-le-grez - za spen - ti di fuor si
 - za spen - ti co - m'io den - tr'av-vam - pi per-chè ne - gl'at - ti
 - za spen - ti di fuor si leg - ge co-m'io den-tr'av-vam - pi
 di fuor di fuor si leg - - ge co-me i-o den-tr'av-
 den - tr'av-vam - pi di fuor si leg - ge

83

leg - - ge co-m'io den-tr'av-vam - pi, co-m'io den-tr'av - vam - pi.
 d'al-le-grez - za spen - ti co-m'io den-tr'av - vam - - pi.
 co-m'io den-tr'av - vam - - - - - pi.
 vam - - - - pi co-m'io den-tr'av-vam - pi.
 co-m'io den-tr'av-vam - pi, co-m'io den-tr'avvam - - - - pi.

[악보 64] 마렌찌오(L. Marenzio)의 마드리갈

“Solo e pensoso”의 옥타브 끝 부분

‘Solo e pensoso’의 끝맺는 부분 역시 마찬가지이다. 마지막에서 두 번째 음절은 멜리스마나 긴 음가로 표현되고 있으며 끝 음절 역시 매우 긴 음가로 표현되고 있다.

134

- - i et io con lu - i, et io con lu - i.
 cer-car non so et io con lu - i.
 et io con lu - i, et io con lu - i.
 et io con lu - i et io con lu - i et io con lu i.
 et io non lu - i, et io con lu i.

[악보 65] 마렌찌오(L. Marenzio)의 마드리갈
 “Solo e pensoso”의 끝 부분

앞에서 언급하였듯이 최상성부인 cantus 성부는 차를리노 규칙의 예외로 보아야하며 이는 가사의 의미를 표현하기 위한 장치임을 알 수 있다. 이와 같은 예외는 다른 곳에서도 발견된다.

22

ti, e gl'oc-chi por - to per fuggir in - ten - ti
 - ti, e gl'oc-chi por - to per fuggir in - ten - ti
 tar - di e len - ti, e gl'oc-chi por - to per fuggir in - ten-
 e len - ti, e gl'oc - chi por - to per fuggir in - ten-
 di e len - ti, e gli oc-chi por-

[악보 66] 마렌찌오(L. Marenzio)의 마드리갈
 “Solo e pensoso”의 예외 부분

위 예를 보면 세미미니마에 해당하는 음표(8분음표)에 모두 음절이 부여되어 있음을 알 수 있다. 음형도 동일한 음정의 반복이 아니며 세미미니마가 드물게 나오는 것이 아니라 여러 개가 연속적으로 등장한다. 이러한 상황은 분명히 예외적인 경우에 속한다.

그런데 이 부분 역시 “사람의 발자취가 있는 곳으로부터 도피하려는 시인의 심정”⁵⁷⁾을 묘사한 부분으로 설명되는 부분이다. 빠른 음표와 선율적 도약과 함께 빠른 음표에 음절을 모두 부여함으로써 ‘도망가려는’ 심정을 묘사한 것으로 볼 수 있다. 즉, 시의 형식을 고려한 것이 아니라 의미적인 측면을 고려한 것이며 이러한 묘사를 위해 차를리노의 규칙을 위반하고 있다고 볼 수 있을 것이다.

57) *Ibid.*

5. 클라우디오 몬테베르디(Claudio Monteverdi)

클라우디오 몬테베르디(C. Monteverdi, 1567-1643)는 소위 ‘제 2작법’의 대표적인 작곡가로서 서양음악사에서 빌라르트, 차를리노와 같은 제 1작법의 작곡가들과는 대비되는 인물로 평가받고 있다. 가사의 ‘구문’을 따르는 제 1작법과는 달리 제 2작법은 가사의 ‘의미’를 따르는 작법으로 해석될 수 있으며⁵⁸⁾ 이러한 해석을 제 1작법과 제 2작법이 서로 다른 작법이라는 것을 의미한다. 그러나 이 둘의 작법이 ‘구문’과 ‘의미’라는 차이를 가진다고 하더라도 가사를 음악에 붙이는 방법이라는 관점에서는 많은 공통점이 존재한다. 이 절에서는 제 2작법의 대표적 작곡가인 몬테베르디의 마드리갈을 살펴보면서 차를리노와 공통점과 차이점에 대해 알아보도록 하겠다.

먼저 살펴볼 몬테베르디의 마드리갈은 “Ch’io ami la mia vita”이다. 시의 첫 번째 행은 ‘Ch’ami la vita mia nel tuo bel nome’이며 /ch’a/mi/la/vi/ta/mia/nel/tuo/bel/no/me 이렇게 총 11음절로 이루어져 있다. 11음절의 행에서 끝에서 두 번째 음절인 ‘no’에 주강세가 있는 전형적인 형식으로 볼 수 있다. 몬테베르디의 마드리갈을 살펴보면 어느 정도 강세를 음가에 대응시키는 것을 볼 수 있다.

58) 정경영, “제2작법(Seconda Prattica) 되읽기” 참고.

(Andante)

Canto *p* Ch'a - mi la vi - ta mia nel tuo bel no - me

Alto *p* Ch'a - mi la vi - ta mia nel tuo bel no *p* - - -

Quinto *p* Ch'a - mi la vi - ta mia nel tuo bel no - me

Tenore *p* Ch'a - mi la vi - ta mia nel tuo bel no - me

Basso *p* Ch'a - mi la vi - ta mia nel tuo bel no - me

[악보 67] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈

“Ch'io ami la mia vita”의 첫 부분

위의 예를 보면 alto 성부에서는 ‘no’ 음절이 멜리스마로 표현되고 있는 것을 알 수 있다. 다른 성부 역시 ‘no’ 음절이 상대적으로 긴 음가인 미니마로 표현되고 있는 것을 알 수 있다. 그러나 위에서 세 번째 성부인 quinto 성부에서 마지막 음절인 ‘me’까지 부분에서는 멜리스마로 표현되는 예외를 보여주고 있다. 그 외 나머지 성부에서는 마지막 음절은 단음으로 표현된다. 위의 예를 보면 첫 번째 행에 해당하는 부분은 차를리노의 가사 붙이기 [규칙 1]에 대응한다고 볼 수 있다.

앞부분의 “Ch'io ami la vita”를 보면 음가가 작은 세미미니마에 ‘mi’, ‘la’와 같은 음절이 붙어 있는 것을 볼 수 있다. 그러나 위의 경우는 모두 같은 음정이 반복되는 경우이다. 부가적인 반복 규칙을 고려해볼 때 위의 경우도 역시 차를리노의 가사 규칙에 크게 어긋나지 않는다.

두 번째 행 역시 마찬가지이다. 두 번째 행은 다음과 같이 7음절로 이루어져 있다.

/par/che/si/leg/g'o/gn'ho/ra/

7음절 행 역시 11음절 행과 마찬가지로 이탈리아어 시에서 많이 쓰이는 음절수이다.



[악보 68] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈
“Ch'io ami la mia vita”의 두 번째 행 부분

위의 예를 보면 강세 음절인 ‘gn’ho’가 대부분 긴 음가의 음으로 강조되고 있음을 볼 수 있다. 물론 alto 성부의 경우 음가가 미니마로 강조가 되고 있지 않지만 전체적으로 볼 때 [규칙 1]에 해당하는 내용이 지켜지고 있는 것을 볼 수 있다.

이제 곡의 마지막 부분을 살펴보도록 하겠다.



[악보 69] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈

“Ch’io ami la mia vita”의 끝 부분

위의 예를 보면 마지막 부분인 /mi/a/에서 끝에서 두 번째 음절인 ‘mi’에 강세가 부여되어 [규칙 9]에 따라 quinto 성부에서 멜리스마로 길게 표현되어 있는 것을 볼 수 있다. 다른 성부에서도 마찬가지로 매우 긴 음가로 표현되어 있는 것을 볼 수 있다. 그리고 [규칙 10]에 의해 마지막 음절은 하나의 음에 의해 표현되고 있으며 부가적인 규칙에 따라 그 음의 음가 역시 긴 음가로 표현되어 있음을 볼 수 있다.

다음으로 몬테베르디의 대표작으로 꼽히는 “Cruda Amarilli”(무정한 아마릴리)를 살펴보도록 하겠다. 사용된 악보의 음표 대응은 브레비스는 온음표, 세미브레비스는 2분음표, 미니마는 4분음표, 세미니마는 8분음표, 푸자에는 16분음표이다.

사용된 시의 첫 번째 행은 ‘Cruda Amarilli che col nome ancora’이며 Cru-da A-ma-ril-li-che-col-no-me-an-co-ra의 11음절로 되어있다. 11음절은 이탈리아어 시 운문법에서 가장 흔한 형태이며 흔히 주 강세는 마지막 두 번째 음절에, 두 번째 강세는 주로 4번째나 6번째 음절에 붙는다.

[악보 70]의 “Cruda Amarilli” 첫 시작 부분을 살펴보면 3번째 음절인 ‘ril’과 10 번째 음절인 ‘co’에 해당하는 음이 세미브레비스나 브레비스로 강조하면서 시의 강세를 충실하게 반영하고 있음을 볼 수 있다.

또한 시의 첫 번째 행 중 특히 ‘Cruda Amarilli’ 부분이 반복되고 있는데 이는 가사의 중요한 부분은 반복될 수 있다는 [규칙 8]에 해당하는 것이다.

첫 번째 행과 두 번째 행 부분에서 주목해야 할 부분은 두 번째 행의 첫 단어 ‘d’amar’ 다음에 오는 쉼표의 처리이다. 두 번째 행은 ‘d’amar, ahi lasso’로 시작하는데 첫 번째 행 마지막 단어와 두 번째 행 첫 단어는 음악적으로 이어서 표현하였고, 두 번째 행 첫 단어 다음에 오는 쉼표에 대해 ‘mar’ 음절을 긴 음가의 음표로 표현하고, 그 다음에 쉼표를 사용해 가사의 구조를 충실히 반영하는 모습을 보이고 있다.

두 번째 행에서는 가사의 중요한 부분을 반복할 수 있다는 [규칙 8]이 더욱 적극적으로 사용된다. ‘d’amar, ahi lasso’ 다음에 아직 두 번째 행이 끝나지 않았지만 첫 번째 행의 부분인 ‘che col nome ancora’가 다시 반복된다.

(Andante)

Canto *p* Cru - da Ama - ril - li *mf* Cru - da Ama -

Alto *p* Cru - da Ama - ril - li *mf* Cru - da Ama -

Tenore *p* Cru - da Ama - ril - li *mf* Cru - da Ama -

Quinto *p* Cru - da Ama - ril - li *mf* Cru - da Ama -

Basso *p* Cru - da Ama - ril - li *mf* Cru - da Ama -

p ril - li *mp* Che col no - me an - co - ra D'a - mar

p ril - li *mp* Che col no - me an - co - ra D'a - mar ahi

p ril - li *mp* Che col no - me an - co - ra D'a - mar ahi

p ril - li *mp* Che col no - me an - co - ra D'a - mar ahi

p ril - li *mp* Che col no - me an - co - ra D'a - mar ahi

ahi las - so

las - so

las - so Che col no - me an - co - ra D'a - mar

las - so Che col no - me an - co - ra D'a - mar ahi

las - so Che col no - me an - co - ra D'a - mar ahi

[악보 70] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈
 “Cruda Amarilli”의 첫 부분, 첫 번째 행의 강세 부분과
 두 번째 행의 반복 부분

두 번째 행 역시 11음절로 되어 있으며 마지막 단어인 ‘insegni’의 끝에서 두 번째 음절인 ‘se’에 강세가 붙어 있다. 음악에서도 역시 음절 ‘se’가 긴 음가로 강조되어 표현되고 있다.

The image shows a musical score for 'Cruda Amarilli' by Monteverdi. It consists of five staves. The lyrics are: 'A - ma - ril - li A - ma - ril - li A - ma - ril - li A - ma - ril - li A - ma - ril - li'. The first measure of the third staff is highlighted with a red box, showing the syllable 'se' followed by a long note. The lyrics 'se - gni' are written below the first two staves.

[악보 71] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈
“Cruda Amarilli”의 두 번째 행의 강세 부분

곡의 마지막 부분도 시의 형식을 잘 따르고 있다. [악보 72]를 보면 시의 마지막 단어 ‘tacendo’의 끝에서 두 번째 음절인 ‘cen’에 강세가 있고 가사의 마지막에서 끝에서 두 번째 음절에 강세가 있으면 멜리스마로 표현될 수 있다는 [규칙 9]에 따라 alto 성부에서 ‘cen’ 음절이 멜리스마로 표현되고 있다. 나머지 성부 역시 강세가 있는 음절은 긴 음가로 표현할 수 있다는 [규칙 1]에 따라 긴 음가로 표현되고 있다. 그리고 마지막 음절은 멜리스마로 표현되어서는 안 된다는 [규칙 10]에 따라서 하나의 음으로 끝나고 있으며 끝부분은 시의 형식에 대응해 긴 음가로 표현되어야 한다는 부가적인 규칙에 따라 모두 가장 긴 음가인 롱가로 표현되고 있다.



[악보 72] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈
“Cruda Amarilli”의 끝 부분

그러나 몬테베르디의 “Cruda Amarilli”의 모든 부분이 차를리노의 규칙에 잘 들어맞는 것은 아니다. 다음 부분을 보면 세미니마의 연쇄에 음절이 각각 다 붙어 있음을 볼 수 있다.



[악보 73] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈
“Cruda Amarilli”의 예외 부분

위의 예를 보면 동일한 음정의 음표가 많이 반복되고 있음을 볼 수 있다. 물론 동일한 음정의 음표가 반복될 때는 음절을 부여해야 한다는 부가적인 반복 규칙에 따라 위의 예를 설명할 수도 있지만 모두 같은 음정이 반복되는 것도 아니고 이렇게 세미미니마 여러 개가 연속적으로 나오는 상황은 분명 차를리노의 규칙에서 선호하는 경우는 아니다. 차를리노의 마드리갈을 살펴봐도 이러한 경우는 많지 않다.

위의 예는 시의 여섯 번째 행인 ‘E più sorda e più fera e più fugace’ 중 ‘e più fugace’ 부분이다. 이 부분은 아마릴리에 대해 아름답지만 차갑고 사나우며 ‘더 잡기 힘들다’⁵⁹⁾고 말하는 부분이다. 한편 이 부분은 시의 형식적 구조보다는 ‘더 잡기 힘들다’는 시의 내용을 근거로 이러한 의미를 빠른 음형의 연쇄로 표현한 것으로 볼 수 있을 것이며 이러

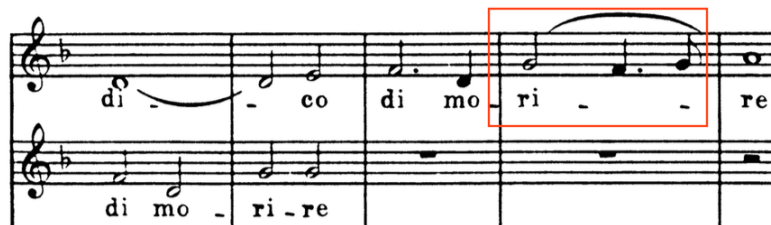
59) 시의 내용에 대한 번역은 정경영, “제2작법(Seconda Prattica) 되읽기”, p.208.에서 참고하였다.

한 의미적 접근은 제 2작법의 특징으로 볼 수 있다. 아르투지(Giovanni Artusi, 1540-1613) 역시 이 부분의 화음들이 이전의 전통에서 벗어난 불협화음이라고 지적하고 있다.⁶⁰⁾ 즉, 위의 부분은 차를리노의 규칙과는 다른 접근 방식으로 작곡된 것으로 추정되며 따라서 차를리노의 규칙에는 맞지 않는 부분으로 볼 수 있다.

마지막으로 몬테베르디 마드리갈의 몇 가지 예를 추가로 살펴보도록 하겠다.

“A che torma il ben mio”를 보도록 하자. 대본이 된 시는 총 5 행으로 되어 있다. 첫 번째 행과 두 번째 행은 11음절 다음으로 흔히 쓰이는, 7음절로 되어 있다. 이 중 시의 두 번째 행 부분을 살펴보면, 사용된 악보의 음표 대응은 브레비스는 온음표, 세미브레비스는 2분음표, 미니마는 4분음표, 세미미니마는 8분음표, 푸자에는 16분음표이다.

시의 두 번째 행은 7음절의 ‘s’io dico di morire?’이며 마지막에서 두 번째 음절인 ‘ri’에 강세가 부여되어 있다. 이러한 강세 역시 음악의 실제 예에서 충실하게 구현되어 있다.



[악보 74] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈
“A che torma il ben mio” 두 번째 행 강세 부분

60) 정경영, “제2작법(Seconda Prattica) 되읽기”, pp.200-202.

다음으로 세미미니마에 음절이 부여된 경우를 살펴보도록 하겠다.

[악보 75] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈

“A che torma il ben mio”에서 세미미니마에

음절이 부여된 부분

위의 예를 보면 멜리스마로 처리된 ‘mi’음절을 제외하고 모두 세미미니마에 음절이 부여되어 있음을 알 수 있다. 그러나 위의 예는 모두 앞의 음표와 음정이 같은 경우에 해당하며 이는 반복에 대한 부가적인 규칙에 해당한다. 그리고 [규칙 4]에도 부합한다. 즉, 위의 경우는 예외적인 상황이 아니다. 그리고 ‘A che torma il ben mio’에서 세미미니마에 음절이 부여된 곳은 모두 위와 같은 경우이며 다른 예외적인 상황은 없다.

시의 마지막 행 부분도 전형적인 방식으로 표현되어 있다. 마지막 행은 ‘E perderò il ben mio con dir ch'io moro?’이며 끝에서 두 번째 음절인 ‘mo’의 주강세를 멜리스마로 표현하거나 긴 음가로 표현하고 있으며 [규칙 10]과 끝맺음에 대한 부가적인 규칙에 따라 멜리스마 없이 긴 음가

로 끝을 맺고 있다.

The image shows a musical score for a madrigal by Claudio Monteverdi. It consists of five staves, each with a vocal line and a corresponding line of Italian lyrics. The lyrics are: "mio, E per - de - rò il ben mio, con dir eh'io mo - ro?", "rò il ben mio, E per - de - rò il ben mio con dir eh'io mo - ro?", "mio, con dir eh'io mo - ro?", "mio, E per - de - rò il ben mio - o, con dir eh'io mo - ro?", and "E per - de - rò il ben mio, con dir eh'io mo - ro?". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). Several parts of the score are highlighted with red boxes, specifically the final notes and lyrics of each line, which correspond to the text '로 끝을 맺고 있다' (ends with 'ro').

[악보 76] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈
“A che tirmi il ben mio” 끝 부분

다음으로 “Amor per tua mercé”를 살펴보도록 하겠다.

대본이 된 시의 첫 번째 행은 ‘Amor per tua mercé vattene à quella’이며 11음절로 이루어져 있다. 첫 번째 행의 경우 끝에서 두 번째 음절이 주 강세이며 음악 역시 강세가 붙은 ‘quel’ 음절을 긴 음가로 표현하고 있다.



[악보 77] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈
“Amor per tua mercé”의 첫 번째 행 강세 부분

또한 가사의 중요한 부분이 반복될 수 있다는 [규칙 8]에 따라 ‘per tua mercé’ 부분이 반복되고 있다.



[악보 78] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈
“Amor per tua mercé”의 가사 반복 부분

이 곡의 경우 미니마임에도 음절이 부여되지 않는 곳이 등장한다. 그러나 그 부분은 리가투레로 처리된 부분이며 이는 리가투레는 예외로 한다는 [규칙 1]에 부합한다. 뿐만 아니라 리가투레에는 하나의 음절만 부여되어야 한다는 [규칙 2] 역시 지켜지고 있다.

[악보 79] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈
“Amor per tua mercé”의 리가투레 부분

또한, 부점에 관한 [규칙 3]이나 쉼표 이후의 음표에 관한 [규칙 7] 역시 예외 없이 잘 지켜지고 있다.

[악보 80]을 보면 곡의 마지막 부분에서도 규칙이 지켜지고 있는 것을 볼 수 있다. 시의 마지막 행의 끝에서 두 번째 음절이 강세를 받아 긴 음가의 음표로 표현되고 있으며 [규칙 10]에 따라 끝 음절은 하나의 음표로 표현되고 있다. 그리고 음가 역시 길게 표현되고 있다.

ma chi tan-to v'a-ma far Don-na mo-ri-re.

chi tan-to v'a-ma far Don-na mo-ri-re.

ma chi tan-to v'a-ma far Don-na mo-ri-re.

ma chi tan-to v'a-ma far Don-na mo-ri-re.

ma far Don-na mo-ri-re.

[악보 80] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈

“Amor per tua mercé”의 끝 부분

이 곡의 경우도 예외가 전혀 없는 것은 아니다. 특히 세미미니마의 처리에 있어 예외가 있다. 비교적 시의 형식을 잘 따라가는 첫 번째 행을 지나 세 번째 행인 ‘E con una saetta’에 이르면 세미미니마들이 분주하게 나타나면서 이에 모두 음절이 부여되고 있는 것을 볼 수 있다.

- la E con u - na sa - et - ta Pas - sa - le il cor, e
 - la Pas - sa - le il cor, e con u - na sa -
 - la E con u - na sa - et - ta Pas -
 - la Pas - sa - le il cor, e con u - na sa -
E con u - na sa - et - ta Pas -

[악보 81] 몬테베르디(C. Monteverdi)의 마드리갈
 “Amor per tua mercè”의 세 번째 행 부분

이 부분의 표현은 ‘E con una saetta(and with an arrow)’라는 시의 내용과 관련된 것으로 추측된다. 즉 “Cruda Amarilli”에서 보았듯이 시의 형식적인 부분을 고려한 것이 아니라 시의 내용에 따라 음악적인 표현을 한 것으로 보인다.

제 3 장 결론

이 논문은 차를리노 『화성 체계』 제 4장에 기록된 가사 붙이기 열 가지 규칙에 관한 연구이다. 이 규칙은 특정 시대에 한 개인이 제안한 이론이라기보다는, 르네상스 시대의 전반에 걸쳐 가사를 음악으로 표현하려던 여러 시도들이 축적되어, 차를리노에 의해 르네상스 말기에 비로소 열 가지의 규칙으로 정리된 것으로 본다. 즉 그의 규칙은 당시 르네상스 시대에 가사에 음악을 붙이려는 시도를 종합한 것이며, 따라서 이 규칙을 통해 르네상스 시대에 여러 음악가들이 가사와 음악의 관계에 대해 어떠한 연구를 진행했는지 유추할 수 있다. 이렇게 정리된 규칙은 그 당시와 후대에 이르기까지 폭넓게 영향을 끼쳤으며, 차를리노와 같은 음악가들을 ‘제 1작법’이라 부르며 자신들과는 구분되는 음악가로 보았던 ‘제 2작법’의 음악가들의 작품에서도 그 적용을 찾아 볼 수 있다.

본 연구는 차를리노의 규칙에 초점을 맞추어, 현대적인 관점에서 각 규칙을 세부적으로 해석하고, 당대 주요 작곡가들의 마드리갈 작품의 분석을 통해 이 규칙이 가지는 영향력에 관해 논의하였다. 이 논문의 의의와 학술적 기여는 다음과 같다.

첫째, 차를리노의 문헌 자체에 대한 세부적인 분석과 해설을 통해 문헌의 이해도를 높이는데 기여하였으며 차를리노의 규칙 간에 얽힌 연결 관계를 분석하고 각 규칙의 성격과 그 예외를 찾아 열거하고 그 성격에 관해 논의하였다. 또한 이 논문에서는 열 가지 규칙에 관한 분석 이외에도, 암묵적으로 지켜진 것으로 유추되는 두 개의 규칙을 새롭게 찾아 제안함으로써 규칙의 완성도를 높이는데 기여하였다. 가사 붙이기에 관한 규칙들은 차를리노의 이론 중 아직까지 충분히 논의되지 않은 것들이라는 점에서 이 연구의 음악사 또는 문헌적인 관점에서의 가치를 찾을 수 있을 것

이다.

둘째, 당대의 관습에 대한 이해이다. 르네상스 시대의 작품이나 특히 마드리갈을 연주하거나 감상할 때 이들 작품이 당대에 어떠한 관습에 의해 창작되고 연주되었는지에 대해 이해가 있다면, 연주나 감상에 큰 도움이 될 수 있다. 이를 위해 차를리노의 문헌을 통해 당대에 가사의 내용과 음악적 표현 간에 어떠한 연관이 있는지 분석하였으며, 가사에 음악을 붙일 때, 어떠한 점들을 특히 고려했는지를 살펴보았다. 또한 차를리노의 규칙을 통해 당시의 가사 붙이기에 대한 관습을 이해하고, 이를 바탕으로 르네상스 시대의 가사가 있는 악보를 해석하는데 있어 큰 도움을 줄 수 있을 것이다.

셋째, 르네상스 시대의 가사 붙이기 규칙을 통해 현대의 가사 붙이는 방법에 대해 다시 생각해 볼 수 있는 발판을 마련하였다. 바로크나 고전 낭만에 이르기까지 시를 비롯한 가사를 음악적으로 표현하려는 시도들은 근원을 따져보면 르네상스 시대의 마드리갈이 본격적인 시작이라고 볼 수 있을 것이다. 마드리갈에 사용된 기법들을 살펴보면 당대에만 통용되던 기법들도 있고 현대에서도 보편적으로 여겨지는 원칙들도 있다. 그러나 이번 연구를 통해 알 수 있는 것은 현재에 당연하게 받아들이는 원칙들이 실제로는 처음부터 그렇지 않았다는 것이다. 지금의 원칙들은 역사적 맥락 속에서 여러 이론들이 경합하는 가운데 나타난 것들로 볼 수 있으며, 이를 통해 지금 당연하게 받아들여지는 이론들에 대해 다시 한 번 분석해보고 더 발전할 수 있는 방향을 모색하는 기회로 삼을 수 있을 것이다.

차를리노의 가사 붙이기 규칙의 업적은 연주하는 사람으로서 매우 놀랍다. 특히 차를리노의 가사 붙이기 규칙 1은 가사 전달이 어려웠던 이전의 멜리스마 양식에서 음절적 양식으로 변화하게 하였으며, 이로 인해 연주자들은 청중들에게 가사 전달을 더 정확하게 할 수 있게 되었다.

이러한 맥락에서, 이 연구를 통해 국내의 작곡가와 연주가 그리고 이론가들이 영감을 받을 수 있기를 기대한다. 작곡가들에게는, 음악과 가사의 관계를 체계적으로 이해하고 이를 바탕으로 가사를 음악에 구현하는 방식을 고려하는데 있어 길잡이 역할을 하고, 연주자들에게는, 마드리갈을 연주할 때 그 가사를 이해하고 그에 따른 음악적 영감과 함께 가사의 어떤 부분을 강조할 것인지 등을 결정하여, 관객에게 감정을 전달하는데 있어 큰 도움을 줄 수 있을 것으로 예상한다. 더 나아가 마드리갈만의 해석을 넘어 본 논문의 논의들이 이후의 가사가 있는 음악을 해석하고 연주하는데 있어 어떤 부분들에 집중할 것인지, 무엇을 중요하게 생각하여 연주해야 할지 등에 대한 연구, 그리고 이론가들을 위한 학술적 연구의 토대를 마련하였다는데 의미가 있다고 하겠다.

참 고 문 헌

악보

Monteverdi, Claudio. *Il Primo Libro de Madrigali-a cinque voci*. Venezia: Ricciardo Amadino. 1587.

Monteverdi, Claudio. *Il Quinto Libro de Madrigali-a cinque voci*. Venezia: Ricciardo Amadino. 1605.

Willaert, Adrian. *Adrian Willaert und andere Meister. Italienische Madrigale zu 4-5 Stimmen*. Friedrich Blume: Walter Wiora. 1930.

Zarlino, Gioseffo. *Nove Madrigali A Cinque Voci, tratti da varie raccolte*. Venezia: Istituto Per La Collaborazione Culturale, 1963.

온라인 악보 참조: www.imslp.org

국내 저서

강범모. 『언어(풀어쓴 언어학 개론)』. 서울:한국문화사, 2005.

김연. 『음악이론의 역사』. 서울:심설당, 2006.

김진우. 『언어(이론과 그 응용)』. 서울:탐출판사, 2007.

민은기. 『서양음악사-피타고라스부터 재즈까지』. 서울:음악세계, 2013.

이영민. 『르네상스 음악』. 서울:음악세계, 2005.

허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선. 『새 들으며 배우는 서양음악사』. 서울:심설당, 2009.

Grout, Donald J., Claud V. Palisca., and J. Peter Burkholder, J. Peter, 『그라우트의 서양 음악사(상)』. 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 전경영, 차지원 공역. 서울: 이앤비플러스, 2007.

외국 저서

Atlas, Allan W. *Renaissance Music*. New York: W. W. Noton & Company, 1998.

Bianconi, Lorenzo. *Music in the Seventeenth Centurey*. New York: Cambridge University Press, 1987.

Einstein, Alfred. *The Italian Madrigal* Vol. 1. New Jersey.: Princeton Univ. Press, 1971.

Feldman, Martha. *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.

Mace, Dean T. *Pietro Bembo and the Literary Origins of the*

Italian Madrigal. The Musical Quarterly, vol. 55, No.1. London: Oxford University Press, 1969.

McKinney, Timothy R. *Adrian Willaert and the theory of interval affect*. Burlington: Ashgate Publishing company, 2010.

Minta, Stephen. *Petrarch and Petraechism*. Manchester: Manchester university press, 1980.

Musa, Mark. *Petrarch: The Canzoniere*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

Stein, Deborah., Spillman, Robert., Larsen, Max D., *Poetry into song: Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University press USA, 1996.

Zarlino, Gioseffo. *Le institutioni harmoniche*. Venice, 1558; facs. edn New York: Broude Brothers, 1965; Book 3 trans, Guy Marco and Claude Palisca. *The Art of Counterpoint*. New Haven and London: Yale University Press, 1968.

Zarlino, Gioseffo. *Le institutioni harmoniche*. Venice, 1558; facs. edn New York: Broude Brothers, 1965; Book 4 trans. by Vered Cohen. *On the modes*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.

논문

이상엽. “페트라르카의 삶과 시문학 연구”. 한국이탈리아어문학회 (구 한국이탈리아어문학회): 이탈리아어문학 12권, pp.121-145, 2003.

이상엽. “프란체스코 페트라르카의 『칸초니에레』 연구”. 한국외국어대학교 2002.

조문환. “이탈리아어 문어 모델로서의 페트라르카의 언어”. 한국이탈리아어문학회: 이탈리아어문학 제36집, pp.151-179, 2012.

Harrán, Don. "New Light on The Question of Text Underlay prior to Zarlino," *Acta Musicologica* 45 (1973), pp.24-56.

Harrán, Don. "Vicentino and His Rules of Text Underlay," *The Musical Quarterly*, 59 (1973), pp.620-32.

Lewis, Mary S. "Zarlino's Theories of Text Underlay as Illustrated in His Motet Book of 1549". Notes, Second Series, Vol 42. No.2, Music Library Association, 1985.

Lowinsky, Edward. "A Treatise on Text Underlay by a German Disciple of Francisco de Salinas". *Festschrift Heinrich Besseler* Leipzig: Verlag fur Musik, 1961.

Miller, Jonathan Marcus. "Word-sound and musical texture in the mid-sixteenth century Venetian madrigal," Ph.D. dissertation, Department of Music, University of North Carolina at Chapel Hill, 1991.

Sherrill, Barbara E. "the Madrigals of Gioseffo Zarlino: a descriptive analysis of their musical expression and text underlay". Master's Thesis, Department of Music, The University of Arizona. 2008.

사전

“적정률”. doopedia 두산백과. (주)두산. 2015년 5월 온라인 두산백과.

삼호뮤직 편집부. 『파플러음악용어사전 &클래식음악용어사전』. 서울:삼호뮤직, 2002.

“Ligature”. Harvard Dictionary of Music 4th ed, Don Michael Randel ed., Boston: Belknap Press of Harvard University press; 4th edition, 2003. p.466.

Harr, James. “Pietro Bembo”. The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd ed, S. Sadie and J. Tyrell ed., Vol. 3. London, New York: Macmillan Publishers Ltd. 2001. p.221.

Palisca, Claude V. "Gioseffo Zarlino". The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd ed, S. Sadie and J. Tyrell ed., Vol. 20. London, New York: Macmillan Publishers Ltd. 2001. pp.751-752.

Abstract

A Study on Zarlino's Rules Described in *Le Istitutioni Harmoniche*

- The Interpretation of the Ten Text
Underlay Rules and its Application -

Jung Ahh Park

The Graduate School

Seoul National University

Inspired by humanism in the Renaissance era, composers in that period began to put emphasis on texts in addition to musical elements, and they attempted to express the contents of the texts through the uses of rhythms and melodies. Gioseffo Zarlino (1517 - 1590), an Italian composer and a musical theorist, integrated these approaches and formulated ten rules to be followed when assigning syllabus to musical notes. These rules, described in chapter 4 of his book *Le Istitutioni Harmoniche* had a major influence on musicians both in his period and subsequent periods.

Due to a wide range of interpretation among musicians and some inconsistent aspects of the rules, simply reading the rules as written in the original text is insufficient to fully appreciate

Zarlino's work. As these rules have not yet been studied in Korea, it has been a difficult task for Korean musicians to comprehend and apply the rules.

The paper seeks to provide a proper interpretation and a detailed analysis of the rules in Korean. This paper includes discussions on the historical circumstances surrounding the rules and on the interrelationships and exceptional cases among the rules. Furthermore, two additional rules that have been implicitly followed are explained. For a more thorough understanding of the rules, a number of examples retrieved from real madrigals that actually followed the rules are provided in addition to examples of other musicians' works that incorporated the rules.

This paper should aid in understanding the development of relationship between music and text during the Renaissance era and explain in representing texts using music.

keywords : Gioseffo Zarlino, Le Istitutioni Harmoniche, Ten Text Underlay rules

Student Number : 2011-30520